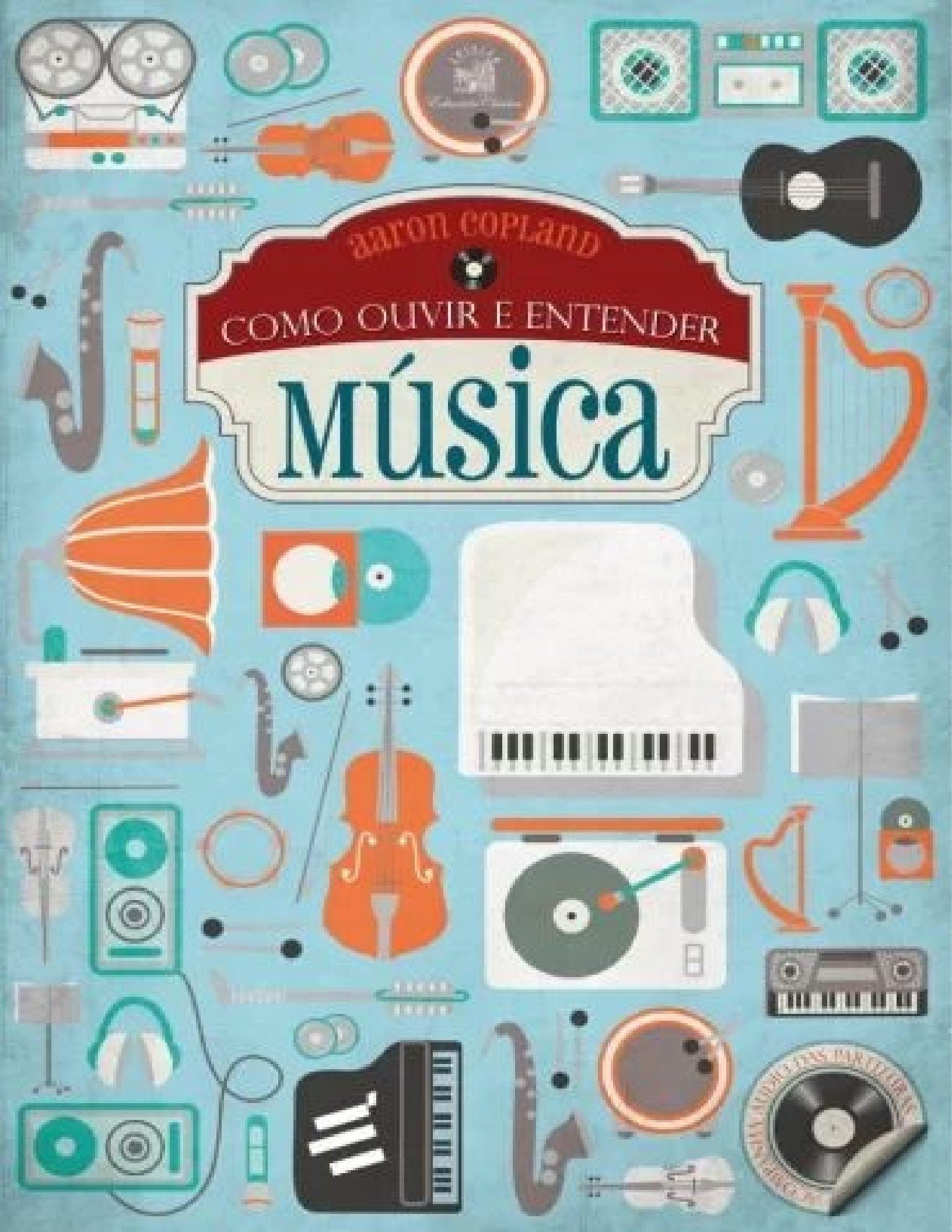
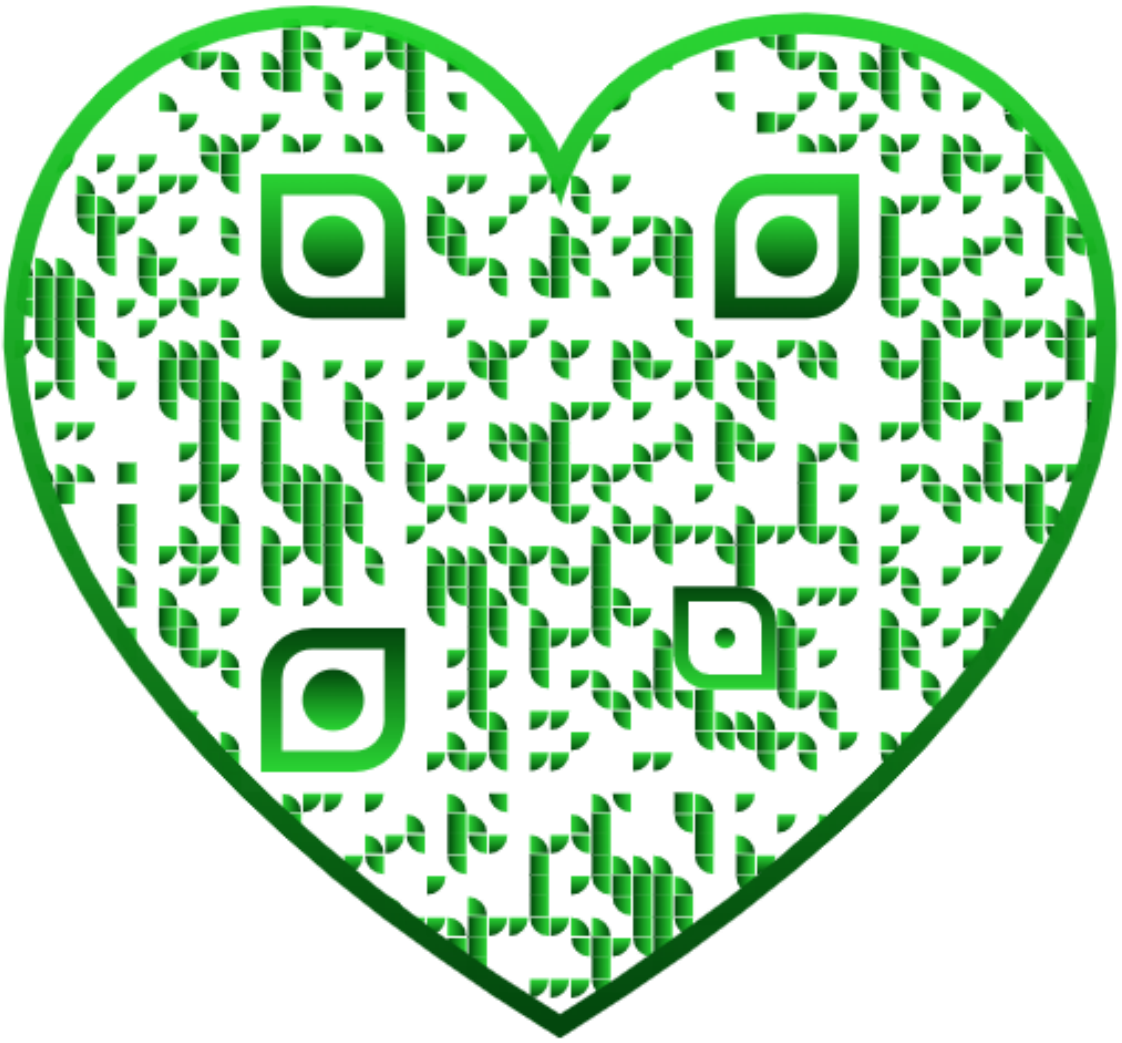

aaron copland
COMO OUVIR E ENTENDER
Música



AARON COPLAND

Como ouvir (e entender) música

Tradução de **LUIZ PAULO HORTA**

editora artenova

rua prefeito olímpio de melo, 1774 tels. pbx 22ft-7124 228-7125

end. telegrafico ARTNOVA.

departamento jornalístico departamento gráfico departamento editorial

Do original norte-americano: **WHAT TO LISTEN FOR IN MUSIC** Copyright 1939 by

The McGraw-Hill Book Company, Inc. Copyright 1974 da edição em português Edit. Artenova S.A.

Traduzido por **Luiz Paulo Horta**

Textos revistos por **Salvador Pittaro**

Capa de **Studio Artenova**

Reservados todos os direitos desta tradução. Proibida a reprodução, mesmo parcial, sem expressa autorização da Editora Artenova S.A.

editora artenova

Composto *e* impresso no Brasil — Printed in Brazil

Nesse livro diferente e fascinante, Aaron Copland, uma das grandes figuras da música norte-americana dos nossos dias, explica como se deve ouvir música do ponto de vista do compositor. Ele analisa o que se ouve e o que se deveria ouvir em um trecho de música, e mostra de que maneira um leigo pode desenvolver um entendimento maior e uma verdadeira compreensão da música — pelo simples fato de ouvir com inteligência.

Copland acha que para atingir essa compreensão o ouvinte deve ter noções sobre

a criação musical e a sua anatomia — ritmo, melodia, estrutura harmônica. Com essa finalidade, ele estuda as grandes formas da música — a fuga, a variação, a sonata, a sinfonia, o poema sinfônico e a ópera. E chama a atenção para a maneira como a execução de um intérprete pode afetar o nosso entendimento do trabalho de um compositor.

Usado em combinação com uma vitrola, esse livro pode lhe proporcionar uma introdução definitiva a um mundo de belezas inesgotáveis.

Compositor brilhante, Copland é também um intelectual de respeito, e metade da sua fama vem provavelmente das obras que escreveu sobre música, e de uma intensa atividade no sentido de promover a música nos Estados Unidos — com uma atenção especial aos compositores americanos de hoje.

Seus pais eram judeus russos que se estabeleceram nos Estados Unidos logo depois da Guerra Civil. O

nome da família era Kaplan, mas as autoridades de imigração registraram Coplan — e Aaron nasceu "na rua mais insípida de Brooklyn" no ano de 1900.

Depois de um início promissor como pianista, uma bolsa de estudos da Guggenheim permitiu que ele viajasse para a França em 1921, recomendado a Viñes e Nadia Boulanger. Suas primeiras composições datam da volta aos Estados Unidos, e desde o início revelaram bastante versatilidade de estilo: Copland não parecia fazer diferença entre compor para Benm Goodman, para a Filarmônica de Londres ou para filmes de Hollywood (chegou a ganhar um Oscar pela trilha musical de um filme de William Wyler, *The Heiress).*

A consagração veio em 1930 com o prêmio da RCA Victor para a sua *Dance* ***Symphony,*** confirmada em 1945 com o prêmio Pulitzer atribuído ao seu bale ***Appalachan*** *Spring.* Ainda em 1945, Copland tornou-se diretor assistente do Berkshire Music Center, depois de uma temporada de conferências realizadas em Harvard e na New School for Social Research.

Copland vive atualmente em um estábulo reformado com vista para o vale do Hudson, a uma hora de Nova Iorque. Trabalhador metódico, ele diz que gostaria de estar compondo mais e regendo menos, e confessa uma queda pela *música pop:* "Acho que os melhores conjuntos *pop* são muito inventivos, e estão fazendo coisas para essa época, coisas novas e diferentes. O uso da eletrônica, por exemplo, cria para a música moderna um ângulo inteiramente novo. Quando

não é amplificada demais, gosto de música *pop"*.

Ele acrescenta que gostou dos Beatles desde o início. "Eles eram extremamente inventivos, mesmo quando estavam no auge. Por causa disso, conseguiram um resultado musical que ninguém mais alcançou. Mas também gosto de outros, como Frank Zappa e os *Mothers of Invention"*.

Prefácio

O objetivo deste livro é estabelecer da maneira mais clara possível os fundamentos de uma apreciação inteligente da música. O trabalho de "explicar" música não é fácil, e não posso me orgulhar de ter sido mais bem sucedido do que os outros. Mas a maioria das pessoas que escrevem sobre música abordam o problema do ponto de vista do professor ou do crítico de música. Este é um livro escrito por um compositor.

Para um compositor, ouvir música é um processo perfeitamente natural e simples (e isso é o que deveria acontecer também com os outros). Se há alguma explicação a ser dada, o compositor raciocina logo que, já que ele sabe o que se deve colocar em uma peça de música, ele deve saber melhor do que ninguém o que o ouvinte deve extrair dali.

É possível que o compositor esteja errado a esse respeito. Talvez o artista criativo não possa ser tão objetivo na sua aproximação à música quanto um educador, com o seu distanciamento. Mas acho que vale a pena correr esse risco. Pois, para o compositor, alguma coisa vital está em jogo. Ajudando os outros a ouvir música com mais inteligência, ele está trabalhando para a difusão de uma cultura musical, o que mais tarde afetará a compreensão das suas próprias criações.

Mas a questão permanece: como abordar o assunto? De que maneira o compositor profissional pode quebrar a barreira que o separa do ouvinte leigo? O que é que se deve dizer para que a música pertença um pouco mais ao ouvinte? Esse livro é um esforço para responder a essas perguntas.

Tendo oportunidade para isso, todo compositor gostaria de saber duas coisas muito importantes das pessoas que se consideram realmente amantes da música. Ele gostaria de perguntar:

1. Você está ouvindo tudo o que está acontecendo?

2. Você está sendo realmente sensível a isto? Ou, para colocar a coisa de outro modo:

1. Você está perdendo alguma coisa no que se refere propriamente às notas musicais?

2. A sua reação é confusa, ou você tem realmente idéia de qual seja a sua resposta emocional?

Estas são questões muito pertinentes, não importa que música se trate. Aplicam-se igualmente bem a uma missa de Palestrina, a uma orquestra balinesa, a uma sonatina de Chavez ou à Quinta Sinfonia. Na verdade, elas são as mesmas questões que o compositor se impõe a si mesmo, com mais ou menos consciência, sempre que é colocado diante de música desconhecida, velha ou nova. Pois, afinal de contas, o instinto musical de um compositor não tem nada de infalível. A principal diferença entre ele e o ouvinte comum é que ele está mais bem preparado para ouvir.

Assim, a idéia deste livro é preparar para ouvir.

Nenhum compositor digno deste nome se daria por satisfeito em preparar você só para ouvir a música do passado. É por isso que tentei aplicar todas as lições deste livro não apenas às obras de arte reconhecidas como tal mas também à música de compositores vivos. Tenho observado muitas vezes que a marca de um verdadeiro amante da música é o desejo irresistível de se familiarizar com todas as manifestações da arte, antigas e modernas. Quem gosta realmente de música não quer confinar a sua satisfação musical ao período ultra-explorado dos três B. Por outro lado, o ouvinte pode achar que já fez muito se atingiu um entendimento melhor dos clássicos consagrados. Acredito, no entanto, que o "problema" de ouvir uma fuga de Händel é essencialmente igual ao de ouvir uma obra semelhante de Hindemith. Há um paralelismo definitivo de composição que seria tolo ignorar, deixando-se totalmente de lado a questão do mérito relativo. Na medida em que eu me propuser a discutir fugas em um livro desse tipo, o leitor deve estar preparado para um exemplo de fuga extraído dos modernos ou dos antigos.

Infelizmente, seja a música nova ou velha, há sempre uma dose de coisas técnicas que devem ser explicadas. De outra maneira, é inteiramente impossível abordar algumas das formas mais complexas da criação musical. Nessas

ocasiões, fiz o possível para reduzir a teoria ao mínimo. Sempre me pareceu mais importante que o ouvinte se sensibilizasse com a nota musical antes de saber o número de vibrações que produziram essa nota. Informações desse tipo não têm maior importância mesmo para o compositor. O que ele deseja acima de tudo é encorajar o ouvinte a se tornar, na medida do possível, consciente e desperto.

Nisso é que reside o núcleo do problema *de* entender música. A dificuldade não vai além disso.

Embora o livro tenha sido escrito basicamente para os leigos, é minha esperança que o estudante de música também possa obter alguma coisa dele. Nos seus giros fascinados em torno da peça que estão estudando no momento, os estudantes de conservatório tendem a perder de vista a arte da música como um todo. Este livro pode servir, especialmente nos capítulos finais sobre as formas básicas, para cristalizar os conhecimentos gerais desses estudantes.

Nenhuma solução foi ainda descoberta para o eterno problema de fornecer exemplos musicais satisfatórios. Todas as peças de música mencionadas no texto foram gravadas, e podem ser ouvidas pelo leitor (umas poucas exceções foram devidamente assinaladas). Para referência dos que lêem música, um número moderado de ilustrações musicais foi acrescentado ao texto. Algum dia, talvez, se descobrirá o método perfeito de ilustrar um livro de música. Até lá, o leigo terá de aceitar como artigo de fé algumas das minhas observações.

Agradecimentos

Como ouvir (e entender) música foi extraído de uma série de 15 conferências feitas pelo autor na New School for Social Research, Nova Iorque, durante os invernos de 1936 e 1937. O dr. Alvin Johnson, então diretor da New School, merece os meus agradecimentos por ter reunido o grupo de pessoas interessadas que me estimularam a escrever este livro.

As conferências destinavam-se ao leigo e ao estudante de música, e não a músicos profissionais — e esta é a limitação dos horizontes deste livro. A minha finalidade não foi esgotar assuntos que são quase inesgotáveis, mas confinar a discussão ao que me parecia serem os problemas básicos de um ouvinte comum.

O manuscrito foi lido por Mr. Elliott Carter, a quem eu devo sugestões valiosas e uma crítica amiga.

Aaron Copland

ÍNDICE

(o numero das paginas dependerá da formatação que for dada para impressão)

PREFÁCIO AGRADECIMENTOS

1. PRELIMINARES

2. COMO VOCÊ OUVE

3. O PROCESSO CRIADOR NA MÚSICA

4. OS QUATRO ELEMENTOS DA MÚSICA

I. O Ritmo

5. OS QUATRO ELEMENTOS DA MÚSICA

II. A Melodia

6. OS QUATRO ELEMENTOS DA MÚSICA

III. A Harmonia

7. OS QUATRO ELEMENTOS DA MÚSICA

IV. O Timbre

8. TEXTURA MUSICAL

9. A ESTRUTURA MUSICAL

10. FORMAS FUNDAMENTAIS

I. Forma Seccionada

11. FORMAS FUNDAMENTAIS

II. A Variação

12. FORMAS FUNDAMENTAIS

III. A Fuga

13. FORMAS FUNDAMENTAIS

IV. A Sonata

14. FORMAS FUNDAMENTAIS

V. Formas Livres

15. ÓPERA E DRAMA MUSICAL

16. COMPOSITOR, INTÉRPRETE E OUVINTE

Apêndice I

Apêndice II

Apêndice III

1. Preliminares

Todos os livros sobre como entender música concordam em um ponto: você não pode obter uma melhor apreciação dessa arte simplesmente lendo um livro sobre ela. Se você quiser entender música melhor, não há coisa mais importante a fazer do que ouvir música. Não há nada que possa substituir esse hábito.

Tudo o que eu tenho a dizer nesse livro refere-se a uma experiência que você só pode obter fora desse livro.

Você perderá tempo, provavelmente, ao lê-lo, se não tomar a resolução de ouvir mais música do que ouvira anteriormente. Todos nós, profissionais e não profissionais, estamos sempre tentando aprofundar o nosso conhecimento da música. Ler um livro às vezes ajuda. Mas nada pode substituir a experiência direta da música.

Felizmente, as oportunidades de se ouvir música são hoje muito maiores do que

jamais o foram. Com a crescente disponibilidade de boa música, no rádio ou na vitrola, para não falar do cinema, não há quase ninguém que não tenha a oportunidade de ouvir música. De fato, como me disse um amigo há pouco tempo, hoje em dia todo mundo tem a possibilidade de *não* entender música.

Sempre me pareceu que tem havido uma tendência a exagerar as dificuldades da compreensão musical. Nós, músicos, estamos sempre encontrando alguma boa alma que afirma com toda a segurança:

"Gosto muito de música, mas não entendo nada a respeito". Os meus amigos teatrólogos ou romancistas encontram mais raramente pessoas que digam: "Não entendo nada de teatro, ou de literatura". No entanto, mantenho a forte suspeita de que aquelas mesmas pessoas, tão modestas a respeito de música, teriam as mesmas razões para serem modestas a respeito das outras artes. Ou, para ser mais gentil, teriam as mesmas razões para não serem tão modestas em relação à música. Se você tem qualquer sentimento de inferioridade quanto às suas reações musicais, tente livrar-se dele; muitas vezes, é um sentimento injustificado.

De qualquer maneira, você não tem razão para ser pessimista em relação à sua capacidade musical antes de ter alguma idéia sobre o que significa ser musical. Há muitas noções estranhas difundidas a esse respeito. Estamos sempre ouvindo histórias sobre pessoas que "são tão musicais que podem ir ao cinema e depois tocar no piano todas as melodias do filme". O fato em si indica uma certa musicalidade, mas não necessariamente o tipo de sensibilidade à música que nos interessa aqui. O animador de auditório que imita um ator ainda não é um ator, e quem faz mímica musical não é obrigatoriamente dono de uma musicalidade profunda. Outro atributo que é sempre exibido quando se trata de provar musicalidade é o do ouvido absoluto. Ser capaz de reconhecer a nota **lá** quando você a ouve pode ser útil em alguns casos, mas certamente não basta para provar, por si mesmo, que você é uma pessoa musical. O ouvido absoluto indica apenas uma musicalidade de superfície que tem pouca significação diante do verdadeiro entendimento da música que nos interessa aqui.

Há, entretanto, um requisito mínimo para o ouvinte potencialmente inteligente. Ele deve ser capaz de reconhecer uma melodia ao ouvi-la. Se há o que se chama surdez musical, ela significa a incapacidade para reconhecer uma melodia. Essa pessoa tem toda a minha simpatia, mas não pode ser ajudada, assim como os que são insensíveis às cores não podem interessar a um pintor. Mas se você acha que pode reconhecer uma determinada melodia — não cantar a melodia, mas

reconhecê-la quando é tocada, mesmo depois de um intervalo de alguns minutos, e depois que melodias diferentes também foram tocadas —, então a chave da apreciação musical está nas suas mãos.

Não basta ouvir música em relação aos momentos diferentes de que ela é composta. Você deve ser capaz de relacionar o que está ouvindo em um determinado momento com o que aconteceu antes e com o que está para vir. Em outras palavras, a música é uma arte que se desenrola no tempo, e nesse sentido, ela é como um romance, com a diferença que os episódios romanescos ficam mais facilmente na memória, em parte porque se trata de cenas da vida e em parte porque sempre se pode voltar atrás e refrescar a memória.

Os "acontecimentos" musicais têm uma natureza mais abstrata, de modo que o ato de reuni-los novamente na imaginação não é tão fácil como na leitura de um romance. É por isso que você deve ser capaz de reconhecer uma melodia. Pois a coisa que ocupa, na música, o lugar da história é, geralmente, a melodia. A melodia, via de regra, é o significado da peça. Se você não pode reconhecer a melodia na sua primeira aparição, e seguir as suas peregrinações e a sua metamorfose final, acho difícil que você possa acompanhar o desenvolvimento de uma obra. Você estará tendo uma consciência muito vaga da música. Mas reconhecer a melodia significa que você sabe onde está, em termos musicais, e tem uma boa chance de saber para onde está indo. Este é o único "sine qua non" para uma compreensão mais inteligente da música.

Algumas escolas musicais inclinam-se a encarecer o valor, para o ouvinte, de alguma experiência prática da música. Dizem que se você tocar Old Black Joe no piano, usando apenas um dedo, estará se aproximando dos mistérios da música melhor se lesse uma dúzia de livros. Certamente não há nada de mau em ser-se capaz de "batucar" um pouco no piano, ou mesmo de tocar razoavelmente bem. Mas como introdução à música, eu suspeito um pouco do valor dessas coisas, talvez porque tenha conhecido tantos pianistas que passam a vida executando grandes obras e que apesar disso têm uma compreensão bastante pobre da música. Quanto aos divulgadores, que começaram por inventar histórias floridas para tornar a música mais fácil e chegaram a acrescentar versos ordinários aos temas de composições famosas, a "solução"

que eles oferecem para os problemas do ouvinte está simplesmente abaixo da crítica.

Nenhum compositor acreditaria que há atalhos fulminantes levando a uma melhor apreciação da música. A única maneira de ajudar o ouvinte é indicar o que está realmente contido na música, e explicar da melhor maneira o como e o porquê da questão. O ouvinte deve fazer o resto por si mesmo.

2. Como Você Ouve

Todos nós ouvimos música de acordo com as nossas aptidões variáveis. Mas, para utilidade da análise, o processo completo da audição pode se tornar mais claro se nós o decompusermos nas suas partes componentes. Sob um certo aspecto, todos nós ouvimos música em três planos distintos. À falta de terminologia mais exata, poderíamos chamá-los de (1) plano sensível, (2) plano expressivo, (3) plano puramente musical. A única vantagem de dividir dessa maneira o processo auditivo é a visão mais clara que se pode ter da maneira como se ouve.

A maneira mais simples de ouvir música é entregar-se totalmente ao próprio prazer do som. Esse é o plano sensível. É o plano em que nós ouvimos música sem pensar, sem tomar muita consciência disso.

Ligamos o rádio enquanto fazemos outra coisa e tomamos um banho de som. A mera percepção do som já é capaz de produzir um estado mental que não é menos atraente por ser desprovido de idéias.

Você pode estar sentado na sala lendo este livro. Imagine uma nota percutida no piano. Essa nota, por si só, é capaz de mudar a atmosfera da sala — o que prova que o elemento sonoro da música é um agente estranho e poderoso, que seria tolice subestimar.

O que é surpreendente, entretanto, é que muitas pessoas que se consideravam ouvintes de qualidade abusam desse plano na sua audição. Vão a um concerto para esquecer-se de si mesmas; usam a música como consolação ou subterfúgio. Entram em um mundo ideal onde não se tem de pensar nas realidades de todo dia.

Naturalmente, elas também não estão pensando na música. A música permite que elas a abandonem, e elas viajam para um lugar de sonho, sonhando a propósito de uma música que ainda não chegaram a ouvir.

É verdade que o apelo sonoro da música é uma força primitiva e poderosa, mas

você não deve permitir que ele usurpe uma parte desproporcionada do seu interesse. O plano sensível é muito importante na música, e até muito importante, mas é apenas uma parte da história.

Não há necessidade de maiores digressões a propósito desse plano. A atração que ele exerce sobre qualquer pessoa normal é algo de evidente. Existe, entretanto, a possibilidade de nos tornarmos mais sensíveis aos vários tipos de matéria sonora usados pelos diversos compositores. Pois os compositores não usam essa matéria sonora da mesma maneira. Evite a idéia de que o valor da música é proporcional ao seu apelo sensório, ou de que a música que tem o som mais atraente é feita pelos maiores compositores. Se fosse assim, Ravel seria maior do que Beethoven. A verdade é que o elemento sonoro varia para cada compositor; a utilização do som faz parte do estilo, de cada um, e deve ser levada em conta no nosso processo de audição.

Pode-se observar, assim, que uma atitude mais consciente tem valor mesmo nesse plano primário da audição.

O segundo plano em que a música existe é o que eu chamei de expressivo. Aqui entramos,

imediatamente, em terreno controvertido. Os compositores gostam de se esquivar a qualquer discussão sobre o lado expressivo da música. Não foi o próprio Stravinsky quem proclamou que a sua música era um

"objeto", uma "coisa", dotada de vida própria e sem qualquer outro significado além da sua simples existência musical? Essa atitude intransigente de Stravinsky pode originar-se do fato de que tantas pessoas são levadas a atribuir significados diferentes a tantas peças; só Deus sabe como é difícil dizer precisamente o que é que significa uma peça musical, e dize-lo de uma maneira definitiva, que satisfaça a todo mundo. Mas isso não deveria levar-nos ao extremo de negar à música o direito de ser "expressiva".

A minha própria opinião é de que toda música tem o seu poder expressivo, algumas mais e outras menos, mas todas têm um certo significado escondido por trás das notas, e esse significado constitui, afinal, o que uma determinada peça está dizendo, ou o que ela pretende dizer. O problema pode ser colocado de uma maneira mais simples perguntando-se: "A música tem um significado?" Ao que a minha resposta seria

"Sim". E depois: "Você pode dizer em um certo número de palavras que significado é esse?" E aqui a minha resposta seria "Não". Aí é que está a dificuldade.

As pessoas de natureza mais simples nunca se contentarão com essa resposta à segunda pergunta. Elas sempre desejam que a música tenha um sentido, e quanto mais concreto, melhor. A música lhes parece tanto mais expressiva quanto lhes represente com mais exatidão um trem, uma tempestade, um funeral ou alguma outra noção conhecida. Essa idéia popular do significado musical — estimulada pelo hábito contemporâneo de comentar a música — deveria ser desencorajada em qualquer circunstância. Uma senhora tímida me confessou certa vez que suspeitava fortemente da sua capacidade de entender música, já que era incapaz de relacioná-la com algo de definido. Isso, naturalmente, significa uma inversão completa do problema.

Ainda assim, a questão permanece; até onde deveria o ouvinte inteligente esforçar-se para' identificar um determinado sentido na peça de sua preferência? A minha opinião é de que ele não deveria ir além de um conceito geral. A música expressa, em momentos diferentes, serenidade ou exaltação, tristeza ou vitória, fúria ou delícia. Ela expressa cada um desses *moods*, e muitos outros, em uma variedade infinita de nuances e diferenças. Ela pode mesmo apontar para estados de espírito a que não corresponde palavra alguma em língua conhecida. Nesse caso, os músicos gostam de dizer que ela tem apenas o seu significado musical. Eles às vezes vão mais longe e dizem que toda e qualquer música tem apenas um significado musical. O que querem dizer com isso é que não há palavras apropriadas para a expressão do sentido musical, e mesmo se elas existissem, não haveria necessidade de procurar por elas.

Mas seja qual for a opinião do músico profissional, a maioria dos novatos em música gostam de procurar palavras específicas que adaptam às suas reações musicais. É por isso que eles sempre acham Tchaikovsky mais fácil de "entender" do que Beethoven. f. mais fácil aplicar uma palavra interpretativa a urna peça de Tchaikovsky do que a uma de Beethoven. Muito mais fácil. Além disso, em relação a Tchaikovsky, cada vez que você ouve novamente uma de suas obras ela lhe diz aproximadamente a mesma coisa, enquanto com Beethoven é bem mais difícil arriscar uma opinião sobre o que ele está dizendo ou querendo dizer. E qualquer músico lhe dirá que é por isso que Beethoven *é* o maior dos dois. A música que sempre diz a mesma coisa tende necessariamente a gastar mais depressa o seu poder expressivo, enquanto a música cujo significado

oscila a cada audição tem as melhores chances de permanecer viva.

Ouça, se você puder, os temas das 48 fugas do *Cravo Bem Temperado*. Ouça cada tema, um depois do outro. Você logo perceberá que cada tema espelha um mundo emotivo diferente. Você também perceberá que quanto mais belo lhe parece um tema, mais difícil se torna achar para ele uma explicação verbal que satisfaça a você mesmo. Claro, você pode quase sempre saber se o tema é alegre ou triste. Em outras palavras, você será capaz, na sua mente, de traçar uma fronteira de sentimentos ao redor do tema. Agora preste mais atenção ao tema "triste". Tente definir a qualidade exata da sua tristeza. Ele é pessimistamente triste ou resignadamente triste? Definitivamente triste ou casualmente triste?

Suponhamos que você tem sorte e pode descrever em algumas palavras o significado do tema, de uma maneira que lhe satisfaça. Ainda assim não há nenhuma garantia de que outras pessoas se satisfariam com isso. Nem há necessidade de que elas se satisfaçam. O que é importante é que cada um sinta por si mesmo a qualidade expressiva que caracteriza um tema, ou uma peça musical completa. E se se trata de uma grande obra de arte, não espere que ela lhe diga sempre a mesma coisa em audições sucessivas.

Os temas ou obras completas não precisam, naturalmente, expressar uma única emoção. Tome, por exemplo, o primeiro tema importante da *Nona Sinfonia.* Ele é feito, claramente, de elementos distintos. Não diz apenas uma coisa. E no entanto, quem quer que o ouça é afetado imediatamente por um sentimento de força e de poder. Esse poder não resulta simplesmente do fato de que o tema é tocado a um volume considerável; é um poder inerente ao próprio tema. A sua força extraordinária faz com que o ouvinte tenha a impressão de ter ouvido uma declaração da maior importância. Mas não deveríamos nunca confundir essa declaração com "o martelo implacável da vida" e coisas semelhantes. É aí que os problemas começam.

Exasperado, o músico diz que ali não há senão notas de música,

enquanto o leigo continua a procurar ansiosamente alguma explicação que lhe dê a ilusão de estar mais próximo do significado da obra.

O leitor estará entendendo melhor, agora, o que eu quero dizer quando afirmo que a música tem um significado expressivo, mas que não há palavras para dizer que significado é esse.

O terceiro plano em que a música existe é o plano puramente musical. Além da atração do som e dos sentimentos expressivos que ela transmite, a música existe no plano das próprias notas e da sua manipulação. A maioria dos ouvintes não tem suficiente consciência desse terceiro plano. Uma das principais finalidades deste livro é atender a essa deficiência.

O músico profissional, por outro lado, costuma sofrer do defeito contrário, dando uma excessiva atenção às notas. Obcecado pelos seus *arpeggios* e *staccatos*, ele perde de vista muitas vezes a dimensão profunda do que está executando. Mas do ponto de vista do leigo, não se trata tanto de extirpar maus hábitos do ponto de vista exclusivamente musical como de aumentar a consciência desse plano, o plano das notas propriamente ditas.

Quando o homem da rua ouve essas notas com algum grau de concentração, ele costuma fazer sempre menção à melodia. Ou ele percebe uma melodia de que gosta ou não percebe, e a coisa fica nisso. Não sendo a melodia, pode ser que ele chegue a prestar atenção ao ritmo, quando se trata de um ritmo excitante. Mas a harmonia e o timbre — o colorido tonal — costumam passar como coisas óbvias, se é que a sua existência é reconhecida. Quanto à possibilidade de que a música tenha alguma espécie de forma definida, isso não ocorre jamais a esse nosso cidadão.

Para qualquer um de nós, é muito importante tornar-se mais atento ao plano exclusivamente musical. Afinal de contas, a música implica em u m material concreto que está sendo utilizado. O ouvinte inteligente deve estar preparado para aumentar a sua percepção do material musical e do que acontece a ele. Deve ouvir as melodias, os ritmos, as harmonias, o colorido tonal, de uma maneira mais consciente. Mas acima de tudo, para que possa seguir o pensamento do compositor, deve conhecer alguma coisa sobre os princípios da forma musical. Entender todos esses elementos é entender o plano exclusivamente musical.

Deixem-me repetir que eu só dividi artificialmente esses planos hipotéticos da audição para obter uma clareza maior. Na verdade, nunca ouvimos a um ou outro desses planos. O que nós fazemos é combiná-los, ouvindo-os ao mesmo tempo.

E isso não exige qualquer esforço mental, porque é feito instintivamente.

Talvez essa correlação fique mais clara através de uma analogia com o que nos

acontece quando vamos ao teatro. No teatro, você percebe os atores e atrizes, as roupas e os cenários, os sons e os movimentos. Tudo isso nos dá a sensação de que o teatro é um lugar agradável de se estar. É o plano sensório das nossas reações teatrais.

O plano expressivo, no teatro, viria dos sentimentos despertados em você pelo que está acontecendo no palco. Você é levado à piedade, à excitação ou à alegria. Esse sentimento, gerado pelas palavras que estão sendo pronunciadas, e que criam um determinado mundo emocional, é análogo à qualidade expressiva da música.

A história e o seu desenvolvimento eqüivale ao nosso plano puramente musical. O dramaturgo cria e desenvolve um caráter da mesma maneira como um compositor cria e desenvolve um tema. De acordo com o grau de consciência que você tenha dos processos artísticos utilizados em um e outro campo, você será um ouvinte ou espectador inteligente — ou não.

E fácil perceber que o espectador, no teatro, por melhor que ele seja, nunca está consciente desses elementos em separado dos outros. Ele percebe todos ao mesmo tempo. O mesmo se pode dizer da audição da música. Ouvimos simultaneamente, sem pensar, os três planos que aqui foram divididos hipoteticamente.

Em um certo sentido, o ouvinte ideal está ao mesmo tempo dentro e fora da música, julgando-a e desfrutando dela, desejando que ela fosse para um lado e observando como ela vai para o outro — quase como o compositor no momento em que compõe, porque para escrever a sua música, o compositor deve estar dentro e fora dela, levado por ela e ao mesmo tempo friamente consciente do que está ocorrendo. Uma atitude subjetivo-objetiva está implícita na criação e na apreciação da música.

O ouvinte deveria, assim, procurar uma maneira *mais ativa* de ouvir. Seja ouvindo Mozart ou Duke Ellington, você pode aprofundar o seu entendimento da música simplesmente tornando-se um ouvinte mais atento e consciente — não alguém que está apenas ouvindo, mas alguém que está ouvindo *alguma coisa.*

3. O processo criador na música

A maioria das pessoas gosta de saber como é que as coisas são feitas. Admitem, entretanto, que se sentem completamente perdidas quando se trata de entender de

que maneira uma peça de música é feita.

Como é que um compositor dá início ao seu trabalho, de que maneira ele consegue levá-lo adiante, e, principalmente, como é que ele chegou a aprender o seu ofício — tudo isso parece mergulhado, para o leigo, em uma treva impenetrável. Para a maioria das pessoas, o compositor é uma espécie de mágico, e a sua oficina de composição uma torre de marfim, estranha e inexpugnável.

Um dos mistérios da composição, para muita gente, é o problema da inspiração. O leigo tem dificuldade em entender por que é que os compositores não se preocupam tanto com isso quanto ele imaginaria, e acha difícil acreditar que, para um compositor, o ato de compor seja algo de tão natural.

Ele tem a tendência de se colocar no lugar do compositor e de visualizar os problemas possíveis, inclusive o da inspiração, do ponto de vista do leigo. Ele esquece que compor, para um compositor, é semelhante a outras funções naturais, como comer ou dormir. É algo que o compositor, acidentalmente, encontrou dentro de si desde o momento em que nasceu; e por causa disso, a inspiração não tem, aos olhos do compositor, o caráter de uma virtude especial.

O compositor, portanto, colocado diante do problema da inspiração, não se pergunta a si mesmo:

"Será que hoje eu estou inspirado?" Ê mais provável que ele pergunte: "Estou com vontade de compor, hoje?" E se está com vontade de compor, ele compõe. É mais ou menos como você faz quando pergunta a si mesmo se está com sono; se a resposta é sim, você vai para a cama; se é não, fica acordado. Para o compositor, a coisa é igualmente simples; se não está com vontade de com--por, não compõe.

Naturalmente, tendo terminado de compor, o músico gostaria que as pessoas descobrissem

inspiração no que ele compôs — a começar por ele mesmo. Mas isto é realmente uma idéia que se manifesta *a posteriori.*

Uma vez me perguntaram, em um debate público, se eu esperava pela inspiração. Minha resposta foi: "Todos os dias". Mas isso não significa de maneira nenhuma uma atitude passiva na expectativa do sopro divino. E isso é exatamente o que

separa o profissional do diletante. O compositor profissional pode sentar-se diariamente à sua mesa e produzir algum tipo de música. Haverá dias em que ele se sentirá melhor do que em outros; mas o fato básico é a sua capacidade de compor. A inspiração, muitas vezes, não passa de um subproduto.

Outro problema que preocupa a muita gente costuma ser formulado assim: "Você se senta ou não no piano para compor a sua música?" É uma idéia algo difundida a de que há alguma coisa de vergonhoso em compor ao piano. Junto a essa idéia está um quadro mental de Beethoven andando pelo campo enquanto compunha a *Pastoral.* Pense um momento nisso e você compreenderá que escrever longe do piano, atualmente, não é coisa tão simples como nos dias de Mozart e Beethoven. Pois a harmonia, desde então, tornou-se incrivelmente mais complexa. Poucos compositores são capazes de escrever uma obra inteira sem recorrer uma só vez ao piano. De fato, Stravinsky, na sua *Autobiografia,* chegou a dizer que é mau escrever música longe do piano, porque o compositor deveria estar sempre

"em contato com a matéria sonora". Esta é uma posição um tanto extremada. Mas de qualquer maneira, o sistema de composição é algo de bastante pessoal. O método não importa, e sim o resultado.

Uma pergunta realmente importante é "Como é que o compositor dá início ao seu trabalho? Por onde é que ele começa?" A resposta a isso é — Todo compositor começa com uma idéia musical. Uma idéia *musical,* note bem, não uma idéia literária, filosófica ou simplesmente extramusical. De repente, um tema vem à sua cabeça *(tema* sendo usado aqui como sinônimo de idéia musical). O compositor começa com esse tema; e o tema é um presente dos céus. Ele não sabe de onde o tema veio — e não tem controle sobre o mesmo. É quase como a escrita automática. É por isso que o músico costuma ter um caderno de notas, para anotar os temas onde quer que eles surjam. Ele coleciona idéias musicais — e essa parte da composição é realmente obscura e misteriosa.

A idéia em si mesma pode vir sob várias formas. Pode vir como uma melodia — uma simples melodia que você poderia assobiar para si mesmo. Ou pode surgir como melodia apoiada em um acompanhamento.

Algumas vezes não se ouve nem mesmo uma melodia; concebe-se uma figura de acompanhamento que mais tarde, provavelmente, será enriquecida de uma melodia. Ou então, o tema pode surgir sob a forma de uma idéia rítmica; pensa-

se em um tipo especial de batida, e isso já é suficiente para começar. Sobre essa batida, não tardam a aparecer a melodia e o seu acompanhamento. A concepção original, entretanto, era puramente rítmica. Um tipo diferente de compositor poderá começar, talvez, com um contraponto de duas ou três melodias, que ele ouve simultaneamente. Mas esse é um tipo menos comum de inspiração temática.

Todas essas são maneiras diferentes que a idéia musical pode tomar ao apresentar-se diante do compositor.

O compositor dispõe, então, de uma idéia. Tem até mais de uma em seu caderno, e as examina de uma maneira semelhante à que você, o ouvinte, usaria se olhasse para elas. Ele quer saber de que é que dispõe.

Examina a linha musical do ponto de vista da sua beleza formal. Gosta de ver de que maneira ela sobe e desce, mais ou menos como se fosse uma linha desenhada. Pode até tentar retocá-la, de maneira que o sobe-e-desce do contorno musical funcione melhor.

Mas ele também procura conhecer a significação emocional do seu tema. Se toda música tem valor expressivo, então o compositor deve estar consciente do valor expressivo do seu tema. Pode ser incapaz de expressar verbalmente esse valor, mas é capaz de senti-lo. Sabe instintivamente se se trata de um tema alegre ou triste, nobre ou diabólico. Algumas vezes, pode enganar-se quanto à sua verdadeira natureza; mas, cedo ou tarde, chegará a decidir por instinto qual deva ser a qualidade emocional do tema, porque é a partir dali que terá de trabalhar.

Não se deve esquecer que o tema, afinal de contas, não passa de uma sucessão de notas. Simplesmente através de uma alteração de dinâmica, isto é, tocando as notas a pleno volume

e energicamente ou de uma maneira suave e tímida, pode-se transformar o significado emocional da mesma sucessão de notas. Alterando-se a harmonia, pode-se dar uma nova pungência ao tema; ou com um tratamento rítmico diferente, as mesmas notas podem passar de canção guerreira a *berceuse.* Todo o compositor conserva em mente as possíveis metamorfoses da sua sucessão de notas. De início ele tenta descobrir-lhes a natureza essencial, e depois procura saber o que mais se poderia fazer com aquilo — de que maneira aquela natureza essencial pode ser momentaneamente alterada.

Na verdade, a experiência da maioria dos compositores tem mostrado que quanto mais completo é um tema, menos possibilidades tem de ser visto sob vários aspectos. Se o tema, na sua forma original, é suficientemente longo e completo, o compositor encontrará dificuldade em apresentá-lo sob uma nova luz: ele já existe sob uma forma definitiva. É por isso que se pode escrever grande música com temas aparentemente insignificantes. Pode-se até dizer que quanto menos completo o tema, quanto menos importante, mais facilmente se prestará a novas conotações. Algumas das maiores fugas organísticas de Bach são construídas sobre temas que, por si mesmos, dificilmente chegariam a despertar interesse.

A noção corrente de que toda música é bela de acordo com a beleza do seu tema é desmentida por um grande número de exemplos. E é certo que o compositor não julga o seu tema apenas por aquele critério.

Tendo passado em revista o seu material temático, o compositor deve agora decidir que meio sonoro será mais apropriado a esse material. Seria um tema de sinfonia, ou trata-se de algo mais íntimo, e portanto mais apropriado a um quarteto de cordas? É um tema lírico que se prestaria bem a uma canção, ou a sua qualidade dramática sugere antes um tratamento operístico? O compositor algumas vezes pode chegar perto do fim de uma obra antes de decidir-se realmente quanto ao meio sonoro que utilizará.

Até aqui, tenho falado de um compositor abstrato posto diante de um tema abstrato. Mas a verdade é que na história da música consigo distinguir três tipos diferentes de compositor, cada um deles concebendo a música de uma maneira peculiar.

O tipo que mais tem fascinado a imaginação pública é o do compositor de inspiração espontânea —

em outras palavras, o tipo Franz Schubert. Todos os compositores, naturalmente, são inspirados, mas esse tipo é o de inspiração mais fácil. A música parece jorrar de cada um deles. Muitas vezes, eles não são capazes de anotar as idéias na rapidez em que elas lhes ocorrem. Esse tipo de compositor pode ser quase sempre identificado pela abundância da sua produção. Em certas épocas, Schubert escrevia uma canção por dia, e Hugo Wolf chegou a fazer o mesmo.

Sob um certo aspecto, músico desse tipo começam a trabalhar muitas vezes não com um tema musical, mas com uma composição completa. Invariavelmente,

eles trabalham melhor nas formas mais curtas. É

muito mais fácil improvisar uma canção do que improvisar uma sinfonia. E é difícil atravessar longos períodos dispondo dessa inspiração espontânea. Schubert, com todo o seu gênio, teve mais sorte trabalhando as formas mais simples da música. O compositor de inspiração espontânea tem as suas próprias limitações.

Beethoven simboliza o segundo tipo — o tipo construtivo, como se poderia chamar. Esse tipo exemplifica melhor do que qualquer outro a minha teoria sobre o processo de criação musical, porque nesse caso o compositor começa realmente a trabalhar a partir de um tema. No caso de Beethoven, não há dúvida alguma a esse respeito, pois temos os cadernos de notas em que ele anotava os seus temas. Podemos ver por esses cadernos qual era o seu método de trabalho — de que maneira ele não abandonava um tema enquanto não o tivesse feito tão perfeito quanto possível. Beethoven não era absolutamente um compositor ao estilo de Schubert, bem-amado da inspiração; era obrigado a seguir o caminho mais longo, começando com um tema, transformando-o em uma idéia germinal, e construindo em cima disso uma obra completa, em um trabalho diário e exigente. Desde os dias de Beethoven, esse tipo de compositor tem-se revelado o mais comum.

Ao terceiro tipo de criador, por falta de melhor termo, eu chamaria de tipo tradicionalista. Homens como Palestrina e Bach estão nesse caso. Exemplificam ambos o tipo de compositor que nasceu em um período especial da história da música, quando um determinado estilo musical estava a ponto de alcançar o seu maior desenvolvimento. Nessas épocas de apogeu, trata-se de criar música em um estilo conhecido e aceito, procurando fazê-lo de uma maneira que supere o que já se fizera antes.

Beethoven e Schubert trabalharam sob premissas diferentes. Ambos tinham sérias pretensões à originalidade. Afinal de contas, Schubert criou a sua forma de canção praticamente sozinho; e Beethoven conseguiu transformar totalmente a face da música. Mas Bach e Palestrina trataram apenas de melhorar o que já tinham encontrado.

O tipo de compositor tradicionalista começa com um padrão em vez de começar com o tema. O ato criador em Palestrina é menos o da concepção temática do que o do tratamento pessoal de um padrão bem estabelecido. E mesmo Bach,

que concebeu 48 temas variados e inspirados no seu *Cravo Bem Temperado,* conhecia por antecipação o molde genérico em que eles deveriam inscrever-se. Não é preciso dizer que o período que estamos vivendo foge um pouco ao padrão tradicionalista.

Seria possível acrescentar, para completar o panorama, um quarto tipo de compositor: o tipo *pioneiro,* gente como Gesualdo no século XVII, Mussorgsky e Berlioz no século XIX, Debus-sy e Edgar Varèse no nosso século. É quase impossível caracterizar o método de trabalho de um grupo tão heterogêneo. Pode-se apenas dizer que eles encaram a composição às avessas do tipo tradicionalista. Opõem-se claramente à solução convencional dos problemas musicais. Em mais de um aspecto, a atitude desses compositores é experimental: eles estão sempre à caça de novas harmonias, novas sonoridades, novos princípios formais. O

tipo pioneiro esteve em plena evidência na virada do século XVII e no início do século XX, mas atualmente ocupa um papel bem mais modesto.

Mas voltemos ao nosso compositor teórico. Nós o tínhamos deixado às voltas com a sua idéia — sua idéia musical —, com algumas concepções a respeito da sua natureza expressiva, com uma noção do que podia ser feito com ela e com uma idéia preconcebida quanto a meio sonoro em que ela se expressaria melhor. Ainda assim, ele não dispõe de uma obra. Uma idéia musical não é o mesmo que uma peça musical.

Ela apenas conduz a essa peça. O compositor sabe muito bem que mais alguma coisa é necessária se quiser obter uma composição completa.

Ele tenta, inicialmente, descobrir outras idéias que combinem com a sua idéia original. Pode haver idéias de um caráter similar, ou elas podem contrastar-se. Essas idéias adicionais não serão provavelmente tão importantes quanto a idéia inicial; normalmente, desempenham um papel subsidiário. Mas elas parecem definitivamente necessárias para que a primeira idéia se complete. E isso ainda não é o bastante. É preciso descobrir a maneira de ligar uma idéia com a outra, o que normalmente é obtido através do que se chama *de ponte* — material intermediário.

Há ainda dois recursos importantes com que o compositor pode contar para completar a sua matéria-prima. Um é o processo de alongamento. O compositor

pode achar, muitas vezes, que o seu tema precisa ser alongado de maneira que o seu caráter se faça sentir com mais clareza. Wagner era um mestre no alongamento. Já mencionei o outro processo quando descrevi o compositor enquanto ele examinava as possíveis metamorfoses do seu tema. Trata-se do célebre "desenvolvimento do material", uma das partes mais importantes do trabalho de criação musical.

Todas essas coisas são necessárias para a obtenção de uma peça completa — a idéia germinal, a adição de idéias menores, o alongamento das idéias, as pontes que ligam as idéias, e o pleno desenvolvimento dessas idéias.

Vem agora o trabalho mais difícil: reunir todo esse material de maneira a formar um todo coerente. No produto acabado, tudo deve estar no seu lugar. O ouvinte deve ser capaz de seguir o seu caminho através da peça. Não deveria haver possibilidade de que ele confundisse o tema principal com a ponte, ou vice-versa. A composição deve ter início, meio e fim; e cabe ao compositor dar ao ouvinte condições para poder sentir a sua relação com o início, o meio e o fim. Além disso, o todo deve ser trabalhado com o devido cuidado para que ninguém possa descobrir onde é que a soldagem começou — onde termina a chamada inspiração do compositor e onde começa o trabalho braçal.

Naturalmente, eu não estou sugerindo que ao reunir os seus materiais o compositor tenha começado do nada. Ao contrário, todo compositor experiente tem à sua disposição, em estoque, alguns moldes estruturais em que pode confiar para a conformação básica da sua obra. Esses modelos a que eu me refiro evoluíram gradualmente através dos séculos devido ao esforço combinado de centenas de compositores que também estavam em busca de coerência para as suas obras. O que são essas formas, e de que maneira o compositor pode lançar mão delas, é o que se verá em capítulos posteriores.

Seja qual for a forma adotada pelo compositor, ele tem um grande objetivo a alcançar: a forma deve ter o que nos meus dias de estudante se costumava chamar "Ia grande ligne" (a grande linha). É difícil explicar adequadamente ao leigo o significado desta frase. Para que possa ser verdadeiramente entendida em relação a uma peça de música, ela deve ser sentida no ato. Para usar apenas palavras, isto significa que toda boa

peça de música deve dar impressão de fluência — deve ter um sentido de continuidade que ligue a primeira nota à última. Todo estudante de música,

mesmo que se trate de um novato, conhece esse princípio, mas colocá-lo em prática é algo que tem representado um desafio para os grandes cérebros musicais. Uma grande sinfonia que obedeça a esse princípio é um Mississipi feito pela mão do homem, que flui irresistivelmente a partir dos seus inícios para um destino que nós podemos pressentir antecipadamente. A música deve sempre fluir, porque isso é parte da sua própria essência, mas a criação dessa continuidade e desse fluxo — da longa linha — constitui o desespero e a última recompensa da vida de um compositor.

4. Os Quatro Elementos da Música

I. O Ritmo

A música tem quatro elementos essenciais: o ritmo, a melodia, a harmonia e o timbre, ou colorido tonal. Esses quatro ingredientes são a matéria-prima do compositor. Ele trabalha com eles da mesma maneira como qualquer outro artesão trabalha com os seus materiais. Do ponto de vista do ouvinte leigo, esses elementos não têm importância, pois raramente temos consciência de ouvir algum deles separadamente. É o efeito combinado — o tecido sonoro aparentemente inextricável que eles compõem — que costuma interessar à maioria dos ouvintes.

O próprio leigo é capaz de perceber, entretanto, se prestar atenção, que é impossível chegar a um entendimento mais profundo da música sem que se mergulhe até um certo ponto nas complicações do ritmo, da melodia, da harmonia e do colorido tonal. Um entendimento completo de cada um desses elementos envolve uma boa dose de complicações técnicas. Em um livro desse tipo, não convém explicar mais do que o suficiente para que o ouvinte chegue a uma melhor compreensão do todo. Mas é necessário que se dê alguma informação sobre o desenvolvimento histórico desses fatores primários, para que se perceba melhor a relação da música de hoje com a música do passado.

UM — dois — três

A maioria dos historiadores concorda em que se a música teve alguma espécie de "começo", isso aconteceu através da batida de um ritmo. Um ritmo puro tem um efeito tão imediato e direto sobre nós, que sentimos instintivamente as suas

origens elementares. E se tivéssemos alguma razão para duvidar do nosso instinto nesse terreno, poderíamos sempre tirar a prova estudando a música dos povos primitivos. Ela ainda é hoje, como sempre, composta quase exclusivamente de elementos rítmicos, que podem assumir uma complexidade espantosa. Mas não é só essa música que prova — se é que é necessário provar — a precedência do ritmo sobre os outros elementos da música; quem não é capaz de perceber a ligação entre os movimentos do corpo e alguns ritmos básicos?

Milhares de anos haveriam de se passar antes que o homem aprendesse a escrever os ritmos que utilizava para a dança ou para as suas canções. Mesmo hoje, o nosso sistema de notação rítmica está longe de ser perfeito. Ainda somos incapazes de transcrever variações sutis que qualquer artista completo é capaz de integrar na sua execução. Mas o nosso sistema, com a sua divisão regular de unidades rítmicas em medidas separadas por barras de compasso, é adequado para a maior parte das suas finalidades.

Quando o ritmo musical foi anotado pela primeira vez, não foi distribuído em unidades métricas iguais, como acontece hoje. É só por volta de 1150 que a música "medida" — como era então chamada —

começou a ser introduzida devagar na civilização ocidental. Pode-se encarar essa medida revolucionária de duas maneiras diferentes, já que ela teve ao mesmo tempo um efeito liberador e um efeito restritivo sobre a música.

Até aquela época, a maior parte da música de que nós temos conhecimento era música vocal, que servia para acompanhar, como modesta assistente, a poesia ou a prosa. Desde o tempo dos gregos até a plena expansão do canto gregoriano, o ritmo da música foi o ritmo natural e irrestrito da prosa ou da declamação poética. Ninguém, naquela época, ou depois dela, foi capaz de anotar esse tipo de ritmo com alguma exatidão. *Monsieur* Jourdain, o protagonista da comédia de Molière, ficaria sem dúvida assombrado se soubesse que não apenas estava falando em prosa, como o ritmo de sua prosa era de uma sutileza que sempre desafiou as transcrições.

Os primeiros ritmos anotados com sucesso tinham um caráter muito mais regular. Essa inovação, gradualmente, produziu efeitos revolucionários. Ajudou consideravelmente a música a libertar-se da sua dependência para com a palavra; forneceu à música a sua própria estrutura rítmica; tornou possível a exata

reprodução das concepções rítmicas de um compositor, de geração para geração; mas, sobretudo, foi responsável pela aparição subseqüente da música contrapontística, dotada de mais de uma voz, coisa totalmente impossível sem unidades métricas quantificadas. Seria difícil exagerar o gênio inventivo dos que primeiro desenvolveram a notação rítmica. Mas também seria tolo subestimar a influência de retorço que essa notação exerceu sobre a nossa imaginação rítmica, especialmente em certos períodos da história da música. Veremos de que maneira isso aconteceu.

O leitor poderá estar se perguntando, a essa altura, o que é que nós entendemos por "unidades métricas quantificadas". Quase todo mundo, em alguma época de sua vida, teve oportunidade de marchar em alguma parada. A própria batida do pé parece estar distribuindo ordens: esQUERda, direita, es-QUERda, direita; ou UM, dois, UM, dois; ou na mais simples das terminologias musicais:

UM — dois; UM — dois

Temos aí uma unidade métrica quantificada (ou compasso) em *2/4.* Pode-se continuar batendo essa mesma unidade métrica por alguns minutos, como as crianças Fazem às vezes, e obtém-se o padrão rítmico de todas as marchas. Isso também é verdade para a outra unidade básica, em três tempos, que forma o compasso em 3/4: UM — dois — três

Se o primeiro desses ritmos é dobrado, obtemos um compasso em 4/4: UM, dois, TRÊS, quatro; se o segundo é dobrado, obtemos um 6/4: UM, dois, três, QUATRO, cinco, seis. Nessas unidades simples, o acento

UM, dois, três; ou um, DOIS, três; ou um, dois, TRÊS

(marcado com o sinal >) cai normalmente na primeira batida de cada compasso. Mas a nota acentuada não tem necessariamente de ser a primeira nota do compasso. Tome-se por exemplo o compasso 3/4; é possível acentuá-lo não apenas na primeira batida, mas na segunda ou na terceira:

UM, dois, três; ou um, DOIS, três; ou um, dois, TRÊS

O segundo e o terceiro são exemplos de acentos irregulares — ou deslocados —

do compasso 3/4.

A fascinação e o impacto emocional de ritmos simples como estes, repetidos continuamente, como algumas vezes são, com efeitos eletrizantes, é algo que escapa à análise. Tudo o que se pode fazer é reconhecer humildemente esse efeito poderoso e hipnótico exercido sobre nós, que, afinal, não somos tão superiores aos selvagens que descobriram essas batidas.

Os ritmos simples, entretanto, levam consigo o perigo da monotonia. Os compositores do século XIX, interessados basicamente em enriquecer a linguagem harmônica da música, permitiram que o seu sentido rítmico fosse sufocado por uma dose excessiva de uniformidade. Mesmo os maiores entre eles têm o flanco aberto a essa crítica, e é aí que se origina provavelmente a concepção rítmica ensinada pelos professores da geração passada, que diziam: a primeira batida do compasso é *sempre o* tempo forte.

Evidentemente, existe uma concepção rítmica muito mais rica do que essa, que os próprios compositores românticos não deixaram de aplicar, mesmo em pequena escala. Para explicar esse ponto, é necessário abordar a distinção entre metro e ritmo. Entendido corretamente, não existe praticamente na música esquema rítmico que não se divida nesses dois fatores: metro e ritmo. Para o leigo, pouco familiarizado com a terminologia musical, qualquer confusão entre os dois pode ser evitada levando-se em conta o que também se verifica na poesia. Quando escandimos uma linha poética, estamos simplesmente medindo as suas unidades métricas, assim como fazemos na música quando dividimos o ritmo da frase. Assim, se recitamos os versos seguintes, acentuando as batidas regulares da métrica, temos:

/ / / / /

E com brando sussurro de alegria

/ / / / /

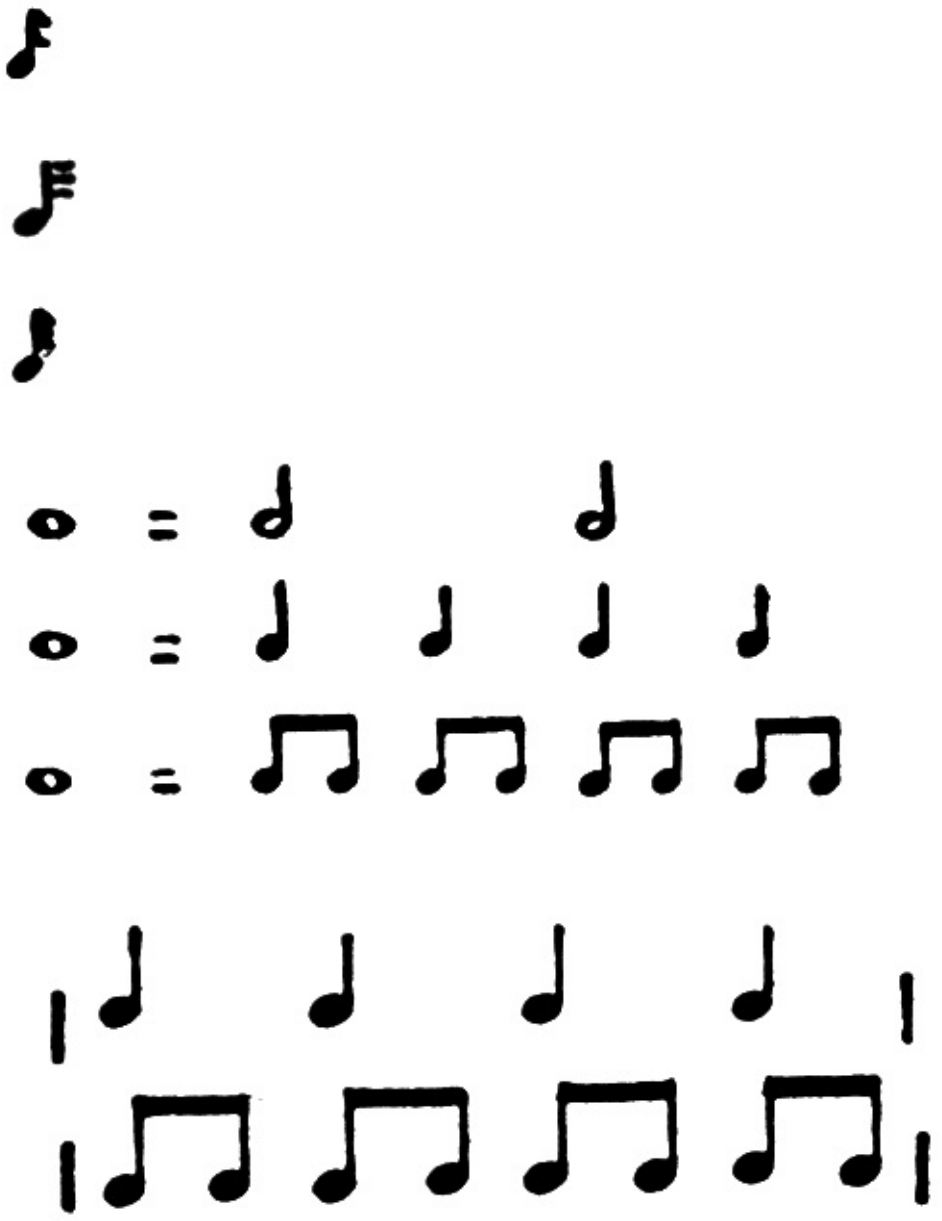
O astro louva do nascente dia

Lendo esses versos metricamente, tudo o que obtemos é o seu sentido silábico, e não o sentido rítmico. O

ritmo só vem quando lemos de acordo com o sentido das palavras.

Da mesma maneira, na música, quando acentuamos a batida — UM, dois, três, UM, dois, três —, assim como os nossos professores nos ensinaram a fazer, obtemos apenas a métrica. Só chegaremos ao ritmo verdadeiro quando acentuarmos as notas de acordo com o sentido musical da frase. A diferença entre música e poesia está em que na música o sentido do metro e do ritmo pode ser percebido simultaneamente com mais facilidade. Mesmo em uma peça simples para piano, há uma mão esquerda e uma mão direita que trabalham ao mesmo tempo. Muitas vezes a mão esquerda faz pouco mais, do ponto de vista rítmico, do que tocar um acompanhamento em que o metro e o ritmo coincidem com exatidão, enquanto a mão direita move-se livremente em torno da unidade métrica, sem precisar acentuá-la. Um exemplo particularmente expressivo desse fato é o movimento lento do "Concerto Italiano" de Bach. Schumann e Brahms também têm exemplos sutis de oposição entre metro e ritmo.

Aproximando-se o Fim do século XIX, a regularidade monótona das unidades métricas de dois e três tempos e seus múltiplos começou a ser quebrada. Em vez de escrever um ritmo invariável de UM-dois, UM-dois, ou UM-dois-três, UM-dois-três, encontramos Tchaikovsky, no segundo movimento da sua *Sinfonia Patética*, experimentando um ritmo feito da combinação desses dois: UM-dois; UM-dois-três; UM-dois; UM-dois-três. Ou, para ser mais exato, UM-dois-TRÊS-quatro-cinco, UM-dois-TRÊS-quatro-cinco.

Tchaikovsky, sem dúvida, como outros compositores do seu tempo, estava apenas fazendo empréstimo aos recursos folclóricos da Rússia quando adotou essa batida incomum. Mas seja qual for a origem disso, desde então os nossos esquemas rítmicos não foram mais os mesmos.

Tchaikovsky tinha apenas dado o primeiro passo. Embora iniciando aquele "Allegro con grazia" com um ritmo pouco comum — 5/4 —, foi até o fim do movimento conservando rigorosamente o mesmo ritmo.

Caberia a Stravinsky extrair disso a conclusão inevitável e escrever metros diferentes de compasso a compasso. Esse processo pode soar assim: UM-dois, UM-dois-três, UM-dois-três, UM-dois, UM-dois-três-quatro, UM-dois-três, UM-dois, etc. Leia agora rigorosamente a tempo e tão rápido quanto você puder. Você verá por que é que os músicos achavam Stravinsky tão difícil de executar

quando ele era novidade, e também por que tantos ouvintes acharam que essa música era excessivamente desconcertante. Sem esses novos metros, entretanto, é difícil imaginar como Stravinsky teria podido alcançar os efeitos rítmicos surpreendentes e inventivos que o tornaram célebre.

Ao mesmo tempo, uma nova liberdade desenvolveu-se dentro dos limites de um mesmo compasso. É

preciso explicar que no nosso sistema de notação rítmica os seguintes valores arbitrários são adotados em relação às notas:

Nota inteira (semibreve)

meia nota (mínima)

um quarto de nota (semínima)

um oitavo de nota (colcheia)

1/16 (semicolcheia)

1/32 (fusa)

1/64 (semifusa)

Na duração do

tempo, uma semibreve

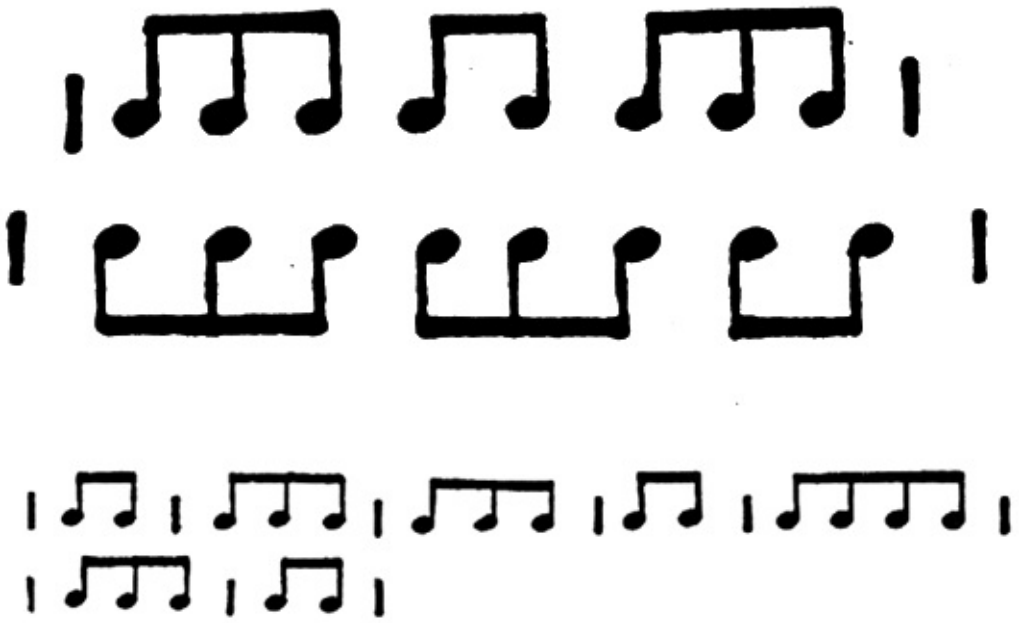
eqüivale a duas mínimas, a quatro semínimas, a oito colcheias, dezesseis semicolcheias, etc. Assim: O valor no tempo de uma semibreve é algo de

inteiramente relativo; ela pode durar dois segundos

ou vinte segundos conforme se trate de uma peça

lenta ou rápida. Mas de qualquer maneira, os valores menores em que ela pode ser dividida são divisões exatas. Em outras palavras, se uma semibreve tem a duração real de quatro segundos, as quatro semínimas em que ela pode ser dividida valerão cada uma um segundo. No nosso sistema de notação, é costume aprisionar as notas dentro dos compassos, indicados pelas barras. Quando há

quatro semínimas em cada compasso, como é muitas vezes o caso, diz-se que a peça está escrita em 4/4. Isto quer dizer que em cada compasso haverá quatro semínimas ou o equivalente a isso, isto é, oito colcheias, ou dezesseis semicolcheias, etc. Quando um compasso 4/4 é preenchido por oito colcheias, o costume manda agrupá-las duas a duas: 2-2-2-2.

Compositores mais modernos tiveram a idéia compreensível de espalhar as colcheias em uma distribuição desigual de oito notas, ou então

O número de colcheias permanece o mesmo, mas seu arranjo já não é 2-2-2-2 mas 3-2-3 ou 2-3-3 ou 3-3-2. Explorando ainda mais esse princípio, os compositores não demoraram muito em escrever conjuntos desse tipo fora da barra de compasso, criando ritmos como esse: 2-3-3-2-4-3-2.

Era outra maneira de alcançar a mesma independência de ritmo que Stravinsky descobrira através do folclore russo, de Tchaikovsky e Mussorgsky.

A grande maioria dos músicos ainda acha mais fácil tocar um ritmo de 6/8 do que um 5/8,

especialmente em andamentos rápidos. E a maioria dos ouvintes sente-se mais à vontade acompanhando os ritmos tradicionais que eles sempre conheceram. Mas

músicos e ouvintes deveriam se lembrar de que ainda não está à vista o fim das experiências rítmicas modernas.

O passo seguinte já foi dado — um estágio ainda mais complexo de desenvolvimento rítmico. Ele surgiu da combinação de dois ou mais ritmos independentes executados simultaneamente. É o que se tem chamado de polirritmia.

O primeiro estágio da polirritmia é bastante simples, e foi usado muitas vezes por compositores

"clássicos". Quando fomos ensinados a tocar duas notas contra três, ou três contra quatro, ou cinco contra três, já estávamos fazendo polirritmia, com uma importante limitação: a primeira batida de cada ritmo coincidia com a primeira batida do outro ritmo. Nesse caso, temos:

Mão Direita: 1-2 1-2

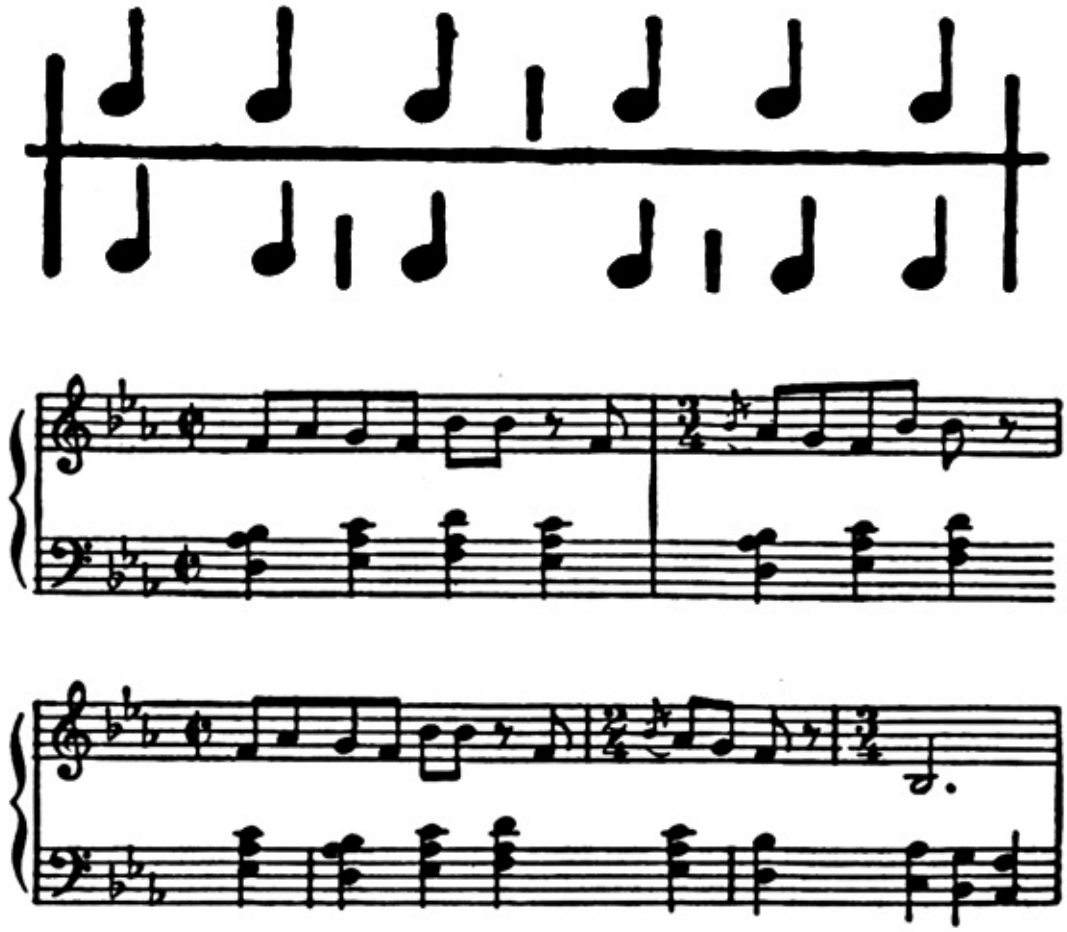
Mão Esquerda: 1-2-3 1-2-3

Ou então:

Mão Direita: 1 – 2 – 3 1 – 2 – 3

Mão Esquerda: 1-2-3-4 1-2-3-4

Mas o que realmente provoca ritmos fascinantes e excitantes é a junção de dois ou mais ritmos cujas primeiras batidas *não* coincidem.

Nem por um momento você deveria acreditar que essa complexidade rítmica era desconhecida até os nossos dias. Ao contrário; em comparação com os ritmos intrincados que utilizam os tambores africanos ou os percussionistas chineses e hindus, não passamos de principiantes. Uma orquestra típica executando uma rumba cubana também é capaz de nos ensinar uma coisa ou duas no que se refere ao uso do polirritmo. E as nossas orquestras "swing", inspiradas no "hot jazz", também executam ocasionalmente proezas de polirritmo que desafiam toda análise.

Em qualquer arranjo de jazz pode-se encontrar o polirritmo na sua forma mais elementar. Lembre-se de que polirritmos realmente independentes surgem quando *não* há coincidência da primeira batida. Nesse caso, um ritmo de dois contra três teria esse aspecto:

1-2-3-1-2-3

1-2-1-2-1-2

Ou, em termos musicais:

O jazz tem a sua pedra fundamental no ritmo firme e imutável que vem do contrabaixo. Quando o jazz era apenas *ragtime,* o ritmo básico era o da marcha: UM-dois-TRÊS-quatro, UM-dois-TRÊS-quatro. Esse mesmo ritmo produziu um jazz muito mais interessante com um simples deslocamento de acentos, de modo que o ritmo básico tornou-se um-DOIS-três-QUÁTRO, um-DOIS-três-QUATRO. As pessoas que objetam contra a "monotonia" do ritmo jazzístico

inconscientemente admitem que tudo o que elas ouvem é esse ritmo fundamental; mas esse ritmo é cercado de outros, e é essa combinação de ritmos que dá ao jazz a sua vitalidade nessa área. Não quero dizer que toda peça jazzística seja sempre e permanentemente polirrítmica, mas nos seus melhores momentos o jazz costuma valer-se da verdadeira independência de ritmos diferentes soando simultaneamente. Um dos primeiros exemplos desse polirritmo no jazz pode ser encontrado no que George Gershwin apropriadamente denominou *Fascinating Rhythm:*

Gershwin, em um produto comercial, *só* podia usar esporadicamente desse artifício. Mas Stravinsky, Bartók, Milhaud e outros compositores modernos não tinham por que restringir-se. Em obras como a *História do Soldado,* de Stravinsky, ou nos últimos quartetos de Bartók, há exemplos abundantes de ritmos múltiplos- desenvolvidos com toda a lógica, produzindo combinações rítmicas inesperadas e efetivas.

Alguns dos meus leitores mais bem informados estarão estranhando que eu não tenha feito menção, nessa história do desenvolvimento rítmico, da fantástica escola de compositores ingleses que floresceu no tempo de Shakespeare. Esses compositores escreveram centenas de madrigais onde há exemplos os mais engenhosos de polirritmo. Como eles estavam preocupados com a música vocal, suas combinações rítmicas partem da prosódia natural das palavras. E como cada voz tem a sua parte independente, o resultado é uma mistura inesperada de ritmos independentes. O que caracteriza o estilo rítmico desses compositores é a quase inexistência do tempo forte, da batida inicial. Por causa disso, gerações posteriores com menos inclinação para os ritmos sutis acusaram os madrigalistas de formarem uma escola arrítmica. Essa falta dos tempos fortes faz com que a música tenha uma aparência desse tipo:

1-2-3-1-2-3-4

1-2-1.2-3-1-2

1-2-3-1-2-1

O efeito disso está longe de ser primitivo. E é aí que reside a diferença entre essa música e o tipo moderno de polirritmo, cujo efeito depende de uma insistência em tempos fortes justapostos.

Ninguém seria capaz de prever onde nos levará essa nova liberdade rítmica.

Alguns teóricos já computaram matematicamente combinações rítmicas que ninguém ainda usou. "Ritmos abstratos", podia-se chamar a isso.

O ouvinte leigo, entretanto, deve se lembrar de que mesmo os ritmos mais complexos foram feitos para o seu ouvido. Para poderem ser apreciados, eles não precisam ser analisados. Tudo o que você deve fazer é relaxar, e deixar que o ritmo cumpra a sua missão. Ê o que você faz com ritmos simples e familiares.

Mais tarde, ouvindo com mais atenção e não resistindo de maneira alguma à pressão do ritmo, você será capaz de incorporar à sua apreciação musical as maiores complexidades do ritmo moderno e o sutil contraponto rítmico da escola dos madrigalistas. E descobrirá um novo interesse na música.

5 . Os Quatro Elementos da Música

II. A Melodia

A melodia só é menos importante que o ritmo no papel musical que desempenha. Como alguém já observou, se a idéia do ritmo está ligada, na nossa imaginação, à idéia de movimento físico, associamos a idéia de melodia a uma emoção íntima. O efeito causado na nossa sensibilidade por esses dois elementos primários é igualmente misterioso. Que uma boa melodia tenha o poder de nos comover, é coisa que até agora nenhuma análise foi capaz de explicar. Não podemos nem mesmo dizer, com alguma segurança, o que constitui uma boa melodia.

E apesar disso, a maioria das pessoas acha que é capaz de reconhecer uma bela linha melódica logo na primeira audição. Essas pessoas, portanto, devem estar aplicando algum critério, mesmo que seja um critério inconsciente. Não se pode definir antecipadamente o que seja uma boa melodia, mas pode-se estabelecer algumas generalizações sobre melodias que já sabemos serem boas, e isso pode ajudar a tornar mais claras as características da arte melódica.

Enquanto escreve a sua música, o compositor está sempre aceitando ou rejeitando melodias que lhe vêm espontaneamente. Em nenhum outro plano da composição ele está forçado a confiar tão inteiramente na orientação do seu instinto musical. Mas se ele quiser fazer o trabalho por si mesmo, tentando construir uma melodia, todas as possibilidades são de que usará o mesmo critério que nós usamos para julgar uma linha melódica. Quais seriam esses princípios básicos de construção melódica?

Uma melodia de qualidade, como uma peça acabada de música, deveria ter proporções satisfatórias. Ela deve nos dar a impressão de que está completa, e de que não poderia ser feita de outro modo. Para atingir esses requisitos, o compositor fará o possível para que a sua linha melódica seja longa e fluente, com altos e baixos na sua capacidade de interessar, e um clímax que normalmente fica perto do fim. Essa melodia tentará evitar as repetições desnecessárias de notas. Outro ponto importante é a fluência rítmica. Muitas melodias de valor estão construídas sobre alguma pequena alteração rítmica. Mais importante que tudo isso, a sua qualidade expressiva deve ser capaz de provocar uma resposta emocional no ouvinte. Esse é o atributo mais imprevisível, e não há regras para ele.

Com referência à parte puramente construtiva, toda boa melodia possuirá uma espécie de esqueleto que pode ser obtido quando se eliminam as notas "não-essenciais". Só um músico profissional é capaz de aplicar o raio-X à espinha melódica de uma melodia bem construída, mas o leigo pode aprender a sentir inconscientemente a falta de uma verdadeira ossatura melódica. Essa análise mostrará, normalmente, que as melodias, como as frases da língua, dispõem muitas vezes de pontos intermediários de repouso, equivalentes às vírgulas e ao ponto-e-vírgula dos escritores. Esses descansos provisórios, ou cadências, como são chamados algumas vezes, tornam a linha melódica mais inteligível, dividindo-a em frases que podem ser entendidas com mais facilidade.

Sob o ponto de vista puramente técnico, todas as melodias existem dentro dos limites de algum sistema de escalas. Uma escala não é nada mais do que um certo arranjo de uma série particular de notas. Os estudiosos já mostraram que esses "arranjos" não são arbitrários, mas têm a sua justificação em fatos físicos. Os construtores de escalas basearam-se no seu instinto, e os cientistas vêm agora dar-lhes apoio com os seus índices de vibração relativa por segundo.

Há quatro sistemas principais de construção de escalas: o oriental, o grego, o eclesiástico e o moderno. Para todas as finalidades práticas, podemos dizer que a maioria desses sistemas se baseiam em um determinado número de notas escolhidas entre um tom determinado e a sua oitava. No sistema moderno, que é o nosso, essa oitava está dividida em doze tons "iguais", chamados semitons, e esses semitons reunidos formam a escala cromática. A maior parte da nossa música, entretanto, *não* se baseia sobre essa escala, mas em sete tons extraídos dos doze semitons e dispostos na seguinte ordem: dois tons inteiros seguidos de um semitom, mais três tons inteiros seguidos por um semitom. Se você quiser saber como é que isto soa, cante o dó-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó que aprendeu na escola (você pode estar esquecido disso, mas quando cantou mi-fá e si-dó estava cantando semitons).

Esse arranjo de sete notas é chamado "escala diatônica do modo maior". Já que há doze semitons dentro do âmbito da oitava, e como a partir de cada um pode-se formar a mesma escala de sete tons, existem portanto doze escalas diatônicas no modo maior, que são diferentes mas cuja construção é idêntica. Há mais doze escalas no modo menor, formando um total de 24 escalas. (Omitimos intencionalmente dessa explicação, para que o assunto fique mais claro, maiores referências ao modo menor.) Como método de referência, chamemos os sete tons da escala l, 2, 3, 4, 5, 6, 7, sem distinguir se a distância entre eles é de um tom ou um semitom. Como já foi dito, essa escala pode ser formada a partir de qualquer das doze notas. A chave para a estruturação da escala está na posição do tom n.° 1. Se o tom n.° l é a nota 51, diremos que se trata da escala de si (maior ou menor de acordo com o modo); se é o *dó,* temos a escala de dó maior ou dó menor. A modulação se verifica quando passamos de uma escala a outra, de dó para si ou vice-versa.

Os sete graus da escala também têm relações definidas entre si. São governados pelo primeiro grau, o tom n.° l, conhecido como tônica. Ao menos em músicas pré-século **XX,** todas as melodias tendem a girar em torno da tônica. E apesar de esforços heróicos para derrubar essa hegemonia da tônica, ela ainda é, embora não mais como em outras épocas, o centro de convergência das outras notas.

O segundo grau em poder de atração é o quinto, chamado de dominante; vem depois o quarto grau, ou subdominante. Ainda aqui, essas relações aparentemente arbitrárias são confirmadas pelo estudo das vibrações.

Podemos agora resumir o sistema da escala, tal como foi explicado, antes de

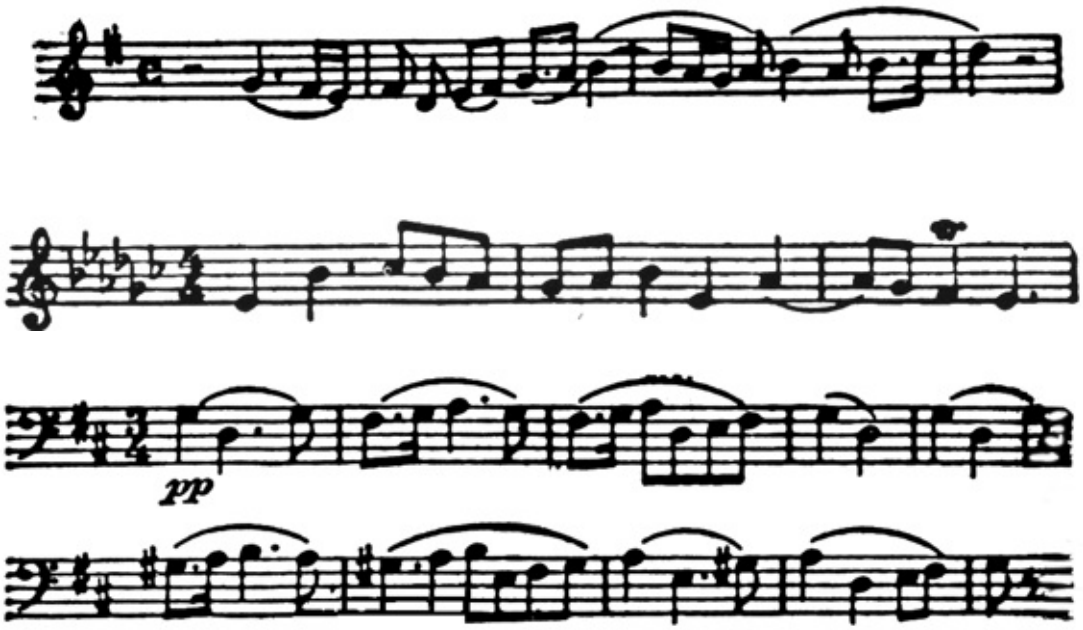
examinarmos a sua evolução posterior.

Âmbito da oitava: dó I_____I dó

Escala cromática:

Escala diatônica:

Até recentemente, todas as melodias ocidentais eram escritas dentro desse sistema de escalas. É um argumento poderoso em favor da habilidade dos compositores o fato de que tenham sido capazes de revelar tanta variedade de invenção melódica dentro dos limites estreitos da escala diatônica de sete tons. Seguem-se alguns exemplos de melodias dos diversos períodos musicais.

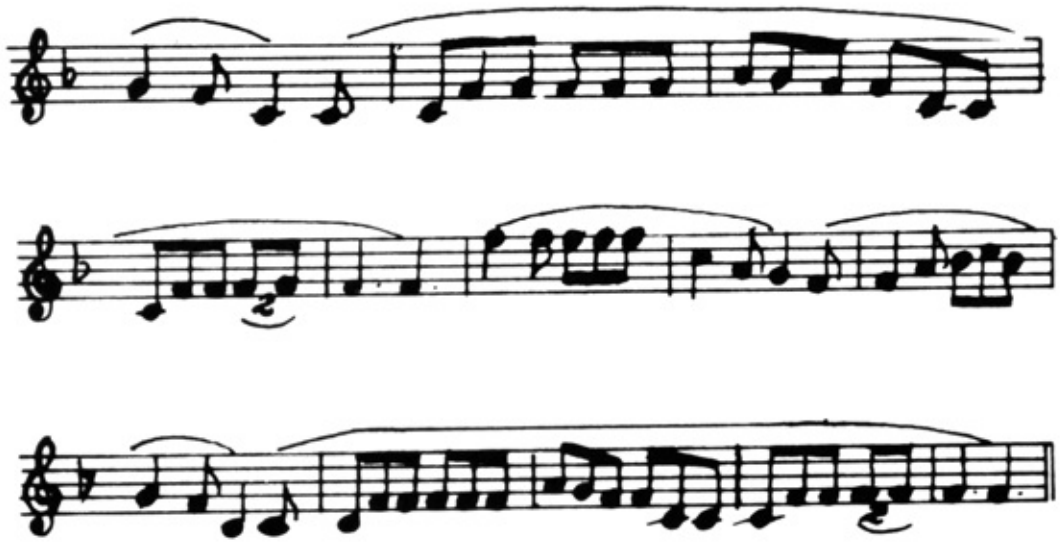
Como pureza de linha e de sentimento, não há nada melhor a fazer do que lançar mão das obras corais de Palestrina. A qualidade supra-humana de muitas das melodias de Palestrina deve-se em parte ao fato de que elas se movem juntas, isto é, passam de nota a nota com um mínimo de saltos. Essa disciplina severa,

que dá à música de Palestrina o seu caráter de serenidade imperturbável, tem a vantagem adicional de produzir melodias fáceis de cantar. Note-se que nessa bela melodia extraída de um moteto para vozes femininas, *Ave Regina Coelorum*, há um único salto de terça.

O tema da fuga em mi bemol menor do primeiro volume do *Cravo Bem Temperado*, de Bach, é um exemplo notável de pensamento musical completo exposto em uma frase curta. É impossível descobrir pela análise por que é que um tema de tão poucas notas pode ser tão expressivo. Estruturalmente, ele se baseia nas três notas essenciais da escala — o primeiro, quinto e quarto graus da escala; mi bemol, si bemol e lá bemol.

E enquanto ele sobe bravamente do primeiro ao quinto grau, para descer e depois subir novamente do primeiro ao quarto, acabando em um retorno tranqüilo ao primeiro, alguma coisa que não se sabe o que é, e que vem também do sentido rítmico abreviado da segunda parte da frase, cria um extraordinário sentimento de resignação serena e profunda.

Outro exemplo, muito longo para ser citado aqui, de um tipo totalmente diferente de melodia bachiana é a longa linha instrumental do movimento lento do *Concerto Italiano.* Trata-se de um arquétipo de melodia florida, que Bach tratou muitas vezes com uma arte consumada. A melodia alça vôo a partir de um baixo regular, imperturbável; construída em linhas largas e generosas, a sua beleza é antes de proporção do que de detalhe.

Um exemplo admirável de pura invenção melódica, que já foi citado muitas vezes, é o segundo tema do primeiro movimento da *Sinfonia Inacabada* de Schubert. As "regras" da construção melódica não serão muito úteis a quem quiser analisar essa frase. Ela tem uma maneira curiosa de retornar sobre si mesma (mais precisamente, sobre o sol e o ré), que é mais notável devido à momentânea aparição de um intervalo maior no sexto compasso. Apesar da sua grande simplicidade, essa melodia provoca uma impressão única, e não nos lembra nenhum outro tema da literatura musical.

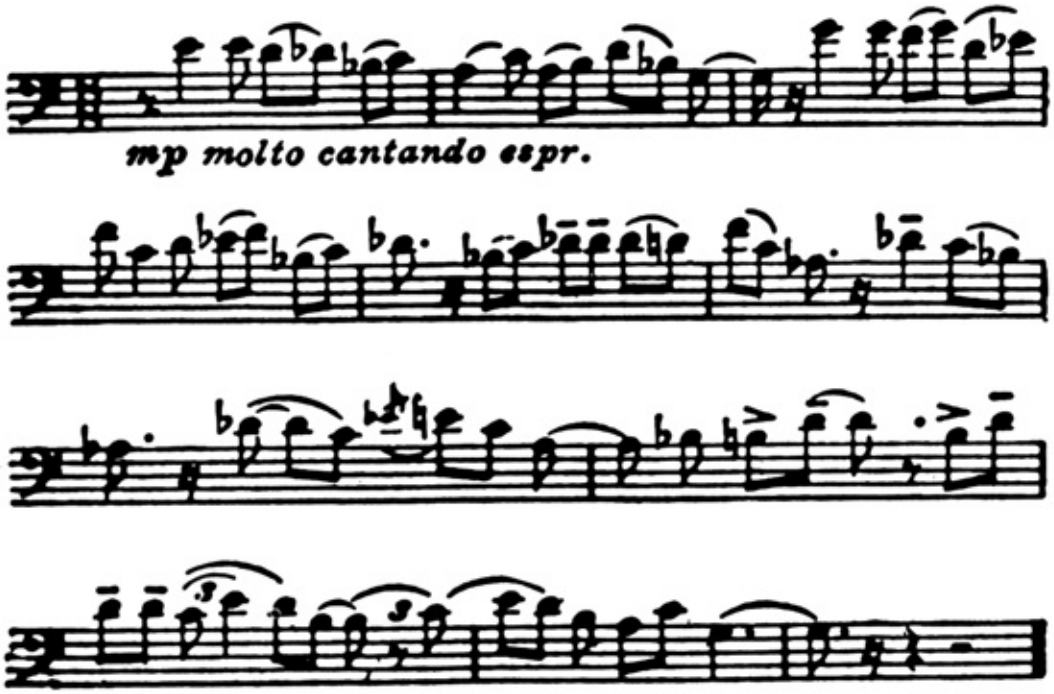
Não posso resistir ao desejo de citar de memória uma melodia folclórica mexicana usada por Carlos Chávez na sua *Sinfonia índia.* Ela usa notas repetidas e intervalos não convencionais, com um efeito originalíssimo.

Moderato

Desde o início deste século, os compositores ampliaram bastante o seu conceito a respeito do que seja uma boa melodia. Richard Strauss, prosseguindo no caminho aberto por Wagner, foi capaz de criar uma melodia mais livre e sinuosa, com saltos arrojados e largueza de vistas. Debussy extraiu a sua música de um material melódico muito mais indefinível e fragmentário. As melodias de Stravinsky, consideradas em si mesmas, têm pouca importância comparadas com a de outros mestres. Elas seguem, de início, os padrões folclóricos da Rússia, e mais tarde, aproveitam modelos clássicos e românticos.

Os verdadeiros experimentadores melódicos do nosso século foram Arnold Schoenberg e seus discípulos, os primeiros compositores a escrever melodias totalmente desprovidas de um centro tonal. 'Em vez disso, eles tomaram os doze tons da escala cromática, dando direitos iguais a cada um dos semitons. As regras que se impuseram a si mesmos impedem a repetição de qualquer um dos doze tons até que as outras onze notas tenham sido aproveitadas. Essa expansão do horizonte tonal, unida ao emprego de saltos cada vez maiores de nota para nota, resultou em que muitos ouvintes sentiram-se confusos, quando não exasperados.

As melodias de Schoenberg provam que quanto mais nos afastamos das normas ordinárias, mais necessário se torna um esforço consciente de assimilação das novidades.

O compositor americano Roy Harris gosta de escrever melodias dentro de um

certo limite. Embora costumem mover-se através de todos os tons da escala cromática, elas giram quase sempre em torno de uma nota central, o que dá à sua música uma atmosfera tonal menos extravagante. Harris é dono de uma firme e bela veia melódica. Este exemplo é tirado da melodia do violoncelo na conclusão do movimento lento do seu *Trio* para violino, violoncelo e piano.

Talvez o leitor perceba agora a necessidade de imitar os> compositores e ampliar o seu horizonte melódico. Não se pode esperar de todos os compositores o mesmo tipo de melodia. As melodias de Palestrina, por exemplo, estão muito mais próximas dos padrões melódicos da sua época do que, digamos, as de Carl Maria von Weber. Seria despropositado esperar desses dois músicos inspirações melódicas aparentadas.

Por outro lado, os compositores estão longe de serem iguais no que se refere à veia melódica. E nem a sua música deveria ser julgada exclusivamente do ponto de vista da qualidade das melodias. Comparado com Stravinsky, Serge Prokofieff parece estar de posse de uma mina inexaurível de invenção melódica; e no entanto, pouca gente afirmaria que dos dois ele é o criador mais profundo.

Seja qual for a qualidade da linha melódica tomada em si mesma, o ouvinte não deveria perder de vista a função que ela tem em uma determinada obra. Ela deveria ser seguida como a pista que nos leva de um extremo ao outro de um

território desconhecido. Tenha sempre em mente que ao ouvir uma peça de música você deve agarrar-se à melodia. Ela pode desaparecer momentaneamente, pelo desejo do compositor, a fim de que a sua reaparição seja mais efetiva. Mas é certo que ela reaparecerá, pois é impossível, a não ser em casos raríssimos, imaginar uma música, velha ou nova, moderna ou conservadora, que não tenha a sua melodia.

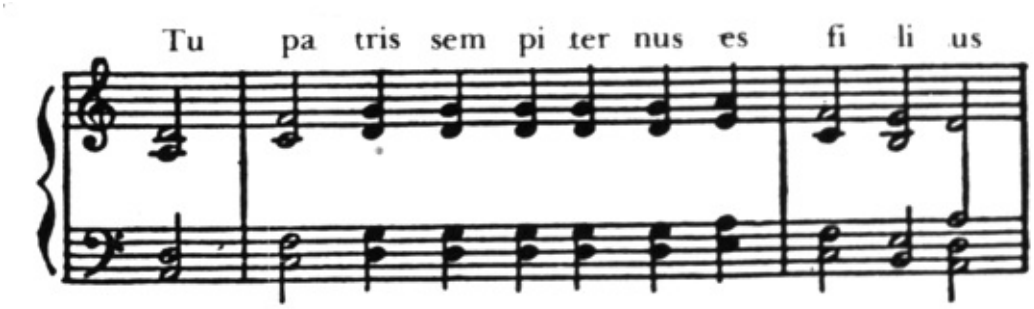
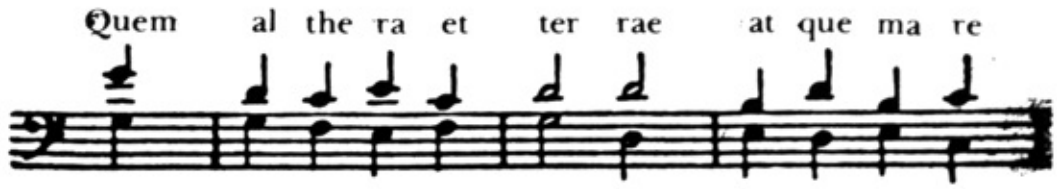
A maioria das melodias são acompanhadas por material de interesse secundário, mais ou menos elaborado. Você não deve deixar que a melodia seja submergida por esse material subsidiário. Separe-a, na sua mente, de tudo o que a rodeia. Você deve ser capaz de ouvi-la. Cabe ao compositor e ao intérprete ajudá-

lo nesse sentido.

Quanto à capacidade de reconhecer uma boa melodia à primeira vista, de distingui-la do que é banal e pouco inspirado, isso é coisa que você só pode obter através de uma longa experiência como ouvinte, que implica na assimilação de centenas de melodias de todos os tipos.

6. Os Quatro Elementos da Música

III. A Harmonia

Comparada com o ritmo e com a melodia, a harmonia é o mais sofisticado desses três elementos da música. Estamos tão acostumados a pensar em música em termos de música harmônica que costumamos esquecer que, comparada com o ritmo e a melodia, a harmonia é uma invenção recente. Os dois primeiros elementos pertencem naturalmente ao homem, mas a harmonia evoluiu gradualmente do que era em parte uma concepção intelectual — e sem dúvida, uma das concepções mais originais da mente humana.

A harmonia, na idéia que nós temos dela, era coisa desconhecida na música até meados do século IX.

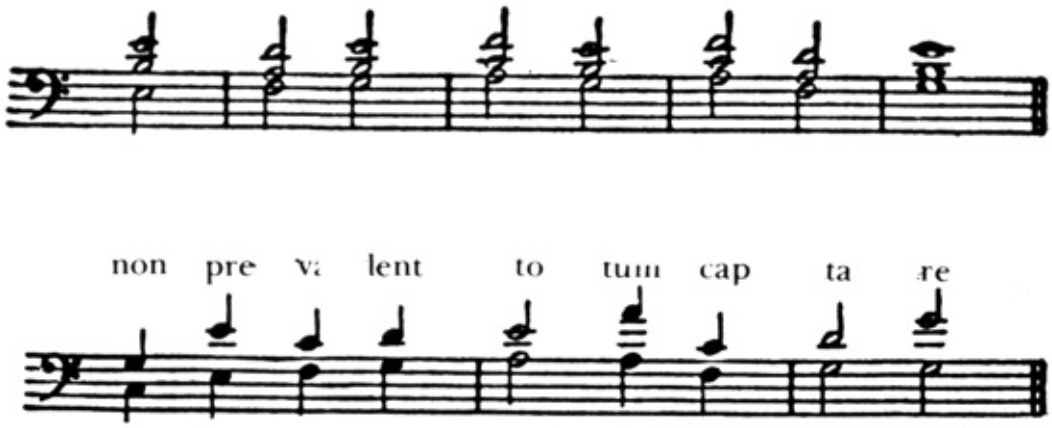
Até aquela época, a música de que se tem notícia consistia de uma só linha melódica. Entre os povos orientais dos nossos dias, isso ainda é verdadeiro, embora as suas melodias sejam combinadas muitas vezes com ritmos bastante complexos. Os compositores anônimos que pela primeira vez experimentaram os efeitos da harmonia estavam destinados a revolucionar a música que viria depois deles, pelo menos no que se refere ao mundo ocidental. Não é de admirar que encaremos o desenvolvimento do sentido harmônico como um dos fenômenos mais notáveis da história da música.

O nascimento da harmonia é geralmente localizado no século nono, devido a que é nos tratados dessa época que encontramos as primeiras menções a essa novidade musical. Como seria de esperar, as formas primitivas da harmonia parecem às vezes excessivamente primitivas ao nosso ouvido moderno.

Há três tipos principais de escritura harmônica primitiva. A primeira forma é chamada *organum, e é* muito fácil de entender, pois sempre que harmonizamos em intervalos de terças ou sextas acima ou abaixo de uma melodia estamos produzindo uma espécie de *organum.* A idéia do antigo *organum* era a mesma, exceto em que a harmonização era feita em intervalos de quarta abaixo ou quinta acima, as terças e sextas sendo proibidas. Assim, o *organum* compõe-se de uma simples melodia acompanhada pela mesma melodia que é repetida simultaneamente nos intervalos de quarta ou de quinta, abaixo ou acima respectivamente. Como método de harmonização, o *organum* constitui um início bastante primitivo, especialmente se imaginamos que toda música era tratada dessa maneira. Segue-se uma ilustração do *organum.*

A segunda dessas formas primitivas não se desenvolveu antes de se passarem dois ou três séculos. Foi chamada "descante", e é atribuída à engenhosidade dos compositores franceses. No descante, já não havia uma melodia única marchando em movimento paralelo consigo mesma, mas duas melodias

independentes, caminhando em direções opostas.

Nessa época, foi descoberto um dos princípios básicos para a boa condução das vozes: quando a voz superior move-se para baixo, a voz inferior move-se para cima, e vice-versa. Essa inovação era duplamente engenhosa, pois não se usavam outros intervalos senão os *ao organum:* quintas, quartas e oitavas. Em outras palavras, o descante conservava as regras relativas aos intervalos aplicando-as de uma maneira melhor. (Para quem não sabe o que significa "intervalo": o termo indica a distância entre duas notas; assim, de dó a sol há cinco notas, dó-ré-mi-fá-sol, e temos um intervalo de quinta.) Segue-se um exemplo de descante.

A última forma de contraponto primitivo foi chamada de "faux-bourdon" — falso bordão, isto é, falso baixo, ou fabordão, como se traduz algumas vezes. Apareceram aqui os intervalos de terças e sextas, que eram proibidos, e que seriam a base dos futuros desenvolvimentos harmônicos. Enquanto os intervalos harmônicos estavam limitados às quartas e quintas, o efeito permanecia pobre e soava cru. Eis por que a introdução das terças e sextas, intervalos mais suaves, representaram um avanço enorme para os recursos harmônicos. O crédito dessa melhoria é dado aos ingleses, que se diz terem harmonizado em terças na sua música popular muito antes da introdução formal do "faux-bourdon" na arte da música. Eis um exemplo de melodia harmonizada de acordo com esse método.

Não é minha finalidade, aqui, fazer o levantamento histórico da evolução da harmonia, mas apenas indicar essas experiências iniciais e salientar a sua natureza de evolução constante. Sem entender a harmonia como um crescimento gradual desde o início primitivo, o ouvinte não chegará a captar as implicações das inovações harmônicas do século **XX.**

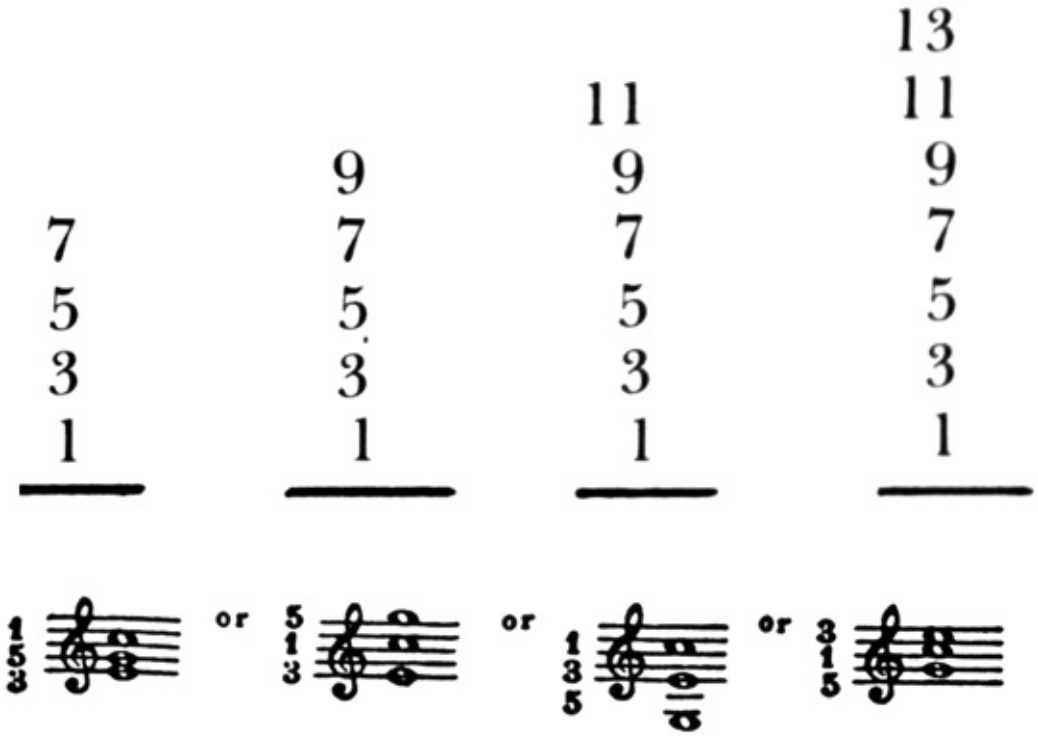
Tons separados soando juntos produzem acordes. A harmonia, considerada como uma ciência, é o estudo desses acordes e da sua relação mútua. O estudante de música costuma levar mais de um ano para dominar os princípios básicos da ciência harmônica. Não é preciso dizer, portanto, que de um capítulo tão pequeno o leitor só poderá extrair um mínimo de informação. Ainda assim, sem querer exagerar os detalhes, deve-se fazer uma tentativa para relacionar o elemento harmônico com o resto da música.

Para ser capaz disso, o leitor deve ter alguma idéia,, por mais sumária que ela seja, de como os acordes são construídos e como se relacionam entre si; do significado de tonalidade e modulação; da importância de um esqueleto harmônico fundamental para o conjunto de uma obra; da significação relativa de consonância e dissonância; e, finalmente, da ruptura relativamente recente de todo o sistema harmônico tal como ele era entendido no século XIX, e de algumas tentativas recentes para reintegrá-lo.

A teoria harmônica baseia-se na suposição de que todos os acordes são construídos a partir da nota mais grave, em uma série de intervalos de terças ascendentes. Por exemplo, tome-se a nota lá como base de um acorde a ser construído. Acrescentando terça sobre terça a essa base, obteremos o acorde lá-dó-mi-sol-si-ré-fá. Se continuarmos, estaremos simplesmente repetindo notas que já estavam incluídas no acorde. Se em vez de tomar a nota lá usarmos o numerai l para simbolizar a nota base, obteremos o seguinte quadro de qualquer série de terças: 1-3-5-7-9-11-13.

Teoricamente, esse acorde de sete tons é possível mas, na prática, a maioria das músicas que nós conhecemos baseiam-se em 1-3-5, o acorde de três tons conhecido como tríade. (Um acorde completo é sempre feito de três ou mais tons; "acordes" de dois tons são muito ambíguos para serem considerados outra coisa que não intervalos.)

Além da tríade, os outros acordes são denominados como se segue:



acorde de acorde de acorde de acorde de

sétima nona undécima décima-terceira

Esses quatro acordes só gradualmente conseguiram um lugar ao sol da música, e de cada vez, foi necessária uma revolução menor para que isso acontecesse. Já que é a tríade (1-3-5) a responsável pela maior parte da música que nós conhecemos, concentremos a nossa atenção sobre ela.

Se você quer saber como soa uma tríade, cante "dó-mi-sol". Agora cante "dó-mi-sol-dó", com o segundo dó uma oitava mais alto do que o primeiro. Isso ainda é uma tríade, embora haja quatro notas no acorde. Em outras palavras, não se altera nada em termos teóricos dobrando qualquer nota de qualquer acorde qualquer número de vezes, Na verdade, a maior parte da nossa escritura utiliza a harmonia em quatro partes, com uma nota dobrada.

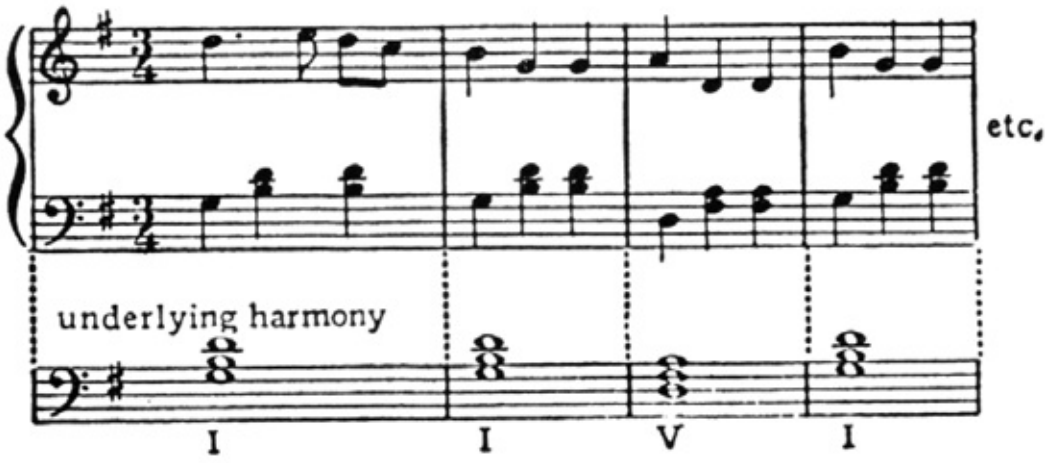
Além disso, os acordes não têm necessariamente de ficar na sua posição básica, isto é, com a nota l como nota mais grave. Por exemplo, 1-3-5 pode ser invertido de maneira a ter o 3 ou o 5 como nota básica.

Nesse caso, o acorde tomaria esse aspecto:

O mesmo pode-se dizer dos outros acordes mencionados acima. O leitor terá percebido que com as possibilidades de dobramento e inversão, para não mencionarmos outros tipos de alterações mais complicadas, os acordes básicos, embora pouco numerosos, dispõem de amplas possibilidades de variação.

Até aqui; estivemos estudando abstratamente os acordes. Agora vamos amarrá-los — sempre

limitando-nos à tríade — aos sete tons de uma escala específica. Tomando, por exemplo, a escala de dó maior e construindo um acorde 1-3-5 sobre cada grau da escala, obtemos a nossa primeira série de acordes, que se relacionam entre si e a acordes semelhantes em outros tons que não dó maior. Este é o momento para rever o que foi dito sobre a escala em capítulos anteriores. Pois tudo o que foi dito sobre os sete tons da escala diatônica é verdadeiro para os acordes construídos sobre esses sete tons. Em outras palavras, *a base do acorde é o fator determinante.* Acordes construídos sobre a tônica, a dominante e a subdominante mantêm entre si a mesma relação atrativa que subsiste entre tônica, dominante e subdominante tomadas como notas isoladas. Da mesma maneira, basta descobrir o acorde da tônica para determinar a tonalidade de uma série de acordes. E os acordes, como os tons, *modulam* quando passam de um tom a outro.

Na medida em que são acordes e não simplesmente notas, eles têm uma outra conexão. Se construímos uma tríade com os três primeiros graus da escala, obtemos:

Isso mostra que o primeiro e o terceiro acordes têm em comum as notas 3 e 5. Esse fato — de que acordes da mesma tonalidade ou de tonalidades diferentes possuam notas em comum — é a razão do forte sentimento que nós temos quanto ao relacionamento dos acordes.

Esse breve resumo da construção de acordes e seu relacionamento mútuo deve bastar por agora.

Vejamos de que maneira esses fatores harmônicos são aplicados.

Assim como um edifício de muitos andares tem uma armação de aço por baixo da cobertura de pedra e tijolo, assim toda peça bem feita de música tem uma sólida estrutura oculta sob a aparência externa da matéria musical. Descobrir e analisar esse esqueleto harmônico implícito é trabalho para o técnico, mas o ouvinte sensível sentirá certamente quando há alguma coisa faltando em termos de harmonia, mesmo se não é capaz de explicar a razão disso. O leitor se interessará, talvez, em saber, através de um pequeno exemplo, de que maneira se pode extrair o arcabouço harmônico de alguns compassos. Tome-se, por exemplo, os quatro primeiros compassos de *Ach! du lieber Augustin.*

Nesses quatro compassos, há apenas dois acordes implícitos, os do 1.° e 5.° graus — tônica e dominante. Naturalmente, os acordes básicos não se encontram ali de uma maneira tão chã como estariam em um exercício de harmonia. A música mergulharia no tédio se os compositores não fossem capazes de disfarçar, variar e adornar a estrutura harmônica fundamental.

Você deve observar, entretanto, que os compositores aplicam esse mesmo

princípio não apenas a quatro compassos mas aos quatro movimentos de uma sinfonia. Isso pode lhe dar alguma idéia da proporção do problema. Antigamente, as progressões harmônicas de uma peça eram muitas vezes estabelecidas por antecipação, devido à força do costume. Mas muito depois de as convenções terem sido abandonadas, o princípio foi mantido, pois seja qual for o estilo harmônico de uma música, a estrutura implícita de acordes deve ter a sua lógica. Sem ela, a obra musical se arrisca a perder a noção de movimento.

Uma estrutura harmônica bem construída não deve ser nem muito estática nem muito elaborada; ela fornece simplesmente um alicerce que está sempre lá, não importa quais sejam as complexidades subseqüentes.

Os princípios harmônicos esboçados acima são, naturalmente, uma versão extremamente simplificada dos fatos harmônicos tal como eles existiam até o final do último século. A ruptura do velho sistema, que ocorreu por volta de 1900, não foi nenhuma decisão súbita por parte dos revolucionários da música. Toda a história do desenvolvimento harmônico mostra-nos um quadro sempre sujeito a modificações. Muito devagar, mas inapelavelmente, os nossos ouvidos habituam-se a assimilar acordes de maior complexidade e modulações que se afastam bastante do tom inicial.

Quase todas as épocas têm os seus pioneiros harmônicos: Cláudio Monteverdi e Gesualdo, no século XVII, introduziram acordes que chocaram aos seus contemporâneos da mesma maneira como Wagner e Mussorgsky chocariam os seus. Mas eles tinham um ponto em comum: os acordes e modulações que introduziram foram descobertos através da ampliação e do alargamento de uma mesma teoria harmônica. Á

razão por que estamos vivendo um período tão especial em termos de experimentação harmônica está em que toda a antiga teoria harmônica foi jogada fora, ao menos por algum tempo. Já não se tratava de ampliar um sistema antigo, mas de criar algo de inteiramente novo.

A linha de demarcação vem logo depois de Wagner. Debus-sy, Schoenberg e Stravinsky foram os principais batedores desse território harmônico desconhecido. Wagner tinha dado início à destruição da velha linguagem harmônica através do seu emprego do cromatismo.

Já expliquei que o nosso sistema, tal como ele foi praticado invariavelmente até

o final do século XIX, admitia a hegemonia de uma nota principal na escala, a tônica, e portanto, de uma tonalidade principal em uma peça de música. A modulação para outras tonalidades era considerada algo de temporário; inevitavelmente, devia-se voltar à tônica. Como há doze diferentes escalas diatônicas, a modulação pode ser representada pelo mostrador de um relógio, em que o XII simboliza o tom fundamental.

Os compositores dos séculos XVII e XVIII não se aventuravam longe nas suas viagens modulatórias.

Iriam do XII ao I, daí ao XI, e voltariam ao XII. Compositores mais recentes ousaram um pouco mais, mas o retorno ao XII era obrigatório.

Wagner, entretanto, moveu-se de uma tonalidade à outra com tal liberdade que o sentimento de um tom fundamental começou a desaparecer. Ele modulava corajosamente do XII ao VI, e daí ao IX e ao III, e não se podia ter certeza se ao final de tudo isso haveria o retorno ao tom básico.

Schoenberg ia encarregar-se de extrair as conclusões lógicas dessa ambigüidade harmônica, abandonando totalmente o princípio de tonalidade. Esse tipo de harmonia é geralmente chamado de

"atonalidade", para distingui-lo da música tonal.

O que sobrou de tudo isso foi a série de doze semitons "iguais" da escala cromática. O próprio Schoenberg, passado algum tempo, impressionou-se com o caráter anárquico desse espólio, e deu início à construção de um novo sistema que lhe permitisse manobrar esses doze semitons iguais, e que ele batizou de

"sistema dos doze tons" — a célebre dodecafonia. Contento-me aqui em fazer menção disso, porque a explicação nos levaria muito longe.

Debussy, menos radical harmonicamente do que Schoenberg, precedeu-o na destruição do velho sistema. Um dos músicos mais instintivos da história, ele foi o primeiro compositor moderno que ousou fazer do seu ouvido o único juiz no que toca a saber o que era bom harmonicamente. Com Debussy, os analistas viram-se diante de acordes que já não podiam ser explicados pela teoria harmônica. Se perguntassem a Debussy por que usara aqueles acordes, estou certo de que ele daria a única resposta possível: "Porque eu gosto assim!" É como se um compositor finalmente resolvesse confiar no seu ouvido. Estou

exagerando um pouco, pois, afinal, os compositores nunca tiveram de esperar pelos teóricos para saber o que podiam ou não fazer. Ao contrário, tem sido sempre o oposto — os teóricos explicam a lógica de um pensamento musical depois que o compositor já o transformou em realidade.

De qualquer maneira, o que Debussy realizou foi a anulação dr iodas as teorias vigentes na ciência harmônica. Sua obra inaugurou um período de completa liberdade- harmônica, que tem sido para muitos ouvintes uma barreira insuperável. Eles se queixam de que essa música nova é cheia de "dissonâncias" e de que toda a história da música é uma prova no sentido de que deve haver uma mistura razoável de consonâncias e dissonâncias.

Essa questão de dissonância e consonância merece um capítulo à parte, se é que é possível remover essa barreira insuperável. O problema, como já se observou muitas vezes, é puramente relativo. Dizer que a consonância é um acorde agradável, e a dissonância é desagradável, é simplificar demais as coisas. Pois um acorde é mais ou menos dissonante para você de acordo com o período em que você vive, de acordo com a sua própria experiência de ouvinte e de acordo com a maneira como ele é tocado — fortíssimo nos metais ou suavemente nas cordas.

A dissonância é relativa, e depende do ouvinte, da época, e do lugar que ela ocupa em uma peça completa. Isto não significa negar a existência da dissonância, como alguns comentadores parecem fazer, mas significa que a mistura conveniente de consonância e dissonância é algo a ser deixado ao julgamento do compositor. Se toda a nova música soa permanentemente dissonante aos seus ouvidos, então é bastante provável que a experiência que você tem da música seja insuficiente quanto à música do seu tempo — o que não é de admirar, na maioria dos casos, quando se observa à pequena proporção de música nova absorvida pelo ouvinte comum em contraste com o que ele ouve da música de outras épocas.

Outra importante inovação harmônica foi introduzida antes da I Grande Guerra. De início, ela foi confundida com a atonalidade devido ao seu som igualmente revolucionário. Mas, na verdade, era o exato oposto da atonalidade, já que ela reafirmava o princípio da tonalidade, e o fazia duplamente. Isto é, não contente com a tonalidade, essa corrente introduziu a idéia de aproveitar simultaneamente duas ou mais tonalidades. O processo, que Darius Milhaud chegou a empregar com ótimos efeitos, tornou-se conhecido como "politonalidade".

Um exemplo claro disso pode ser encontrado em *Corcova* do, uma das peças de Milhaud sobre temas brasileiros, em *Saudades do Brasil,* em que a mão direita toca em ré maior enquanto a mão esquerda tenta sol maior. Aqui, novamente, se você está inclinado a perturbar-se com as politonalidades da nova música, o único remédio é aconselhá-lo a ouvir até que elas se tornem familiares a você, como a música de Schumann ou de Chopin. Se você fizer isso, pode ser que não passe a gostar mais dessa música (e é bom lembrar que nem toda música politonal é boa música), mas você já não estará assustado pelas "dissonâncias" produzidas pelo choque de harmonias novas.

A revolução harmônica do período 1900-23 está agora definitivamente no fim. Estabeleceu-se uma reação natural. A politonalidade tem sido usada raramente, e a atonalidade começa a aparecer como o curioso resíduo de um período ultrapassado. A maioria das músicas escritas atualmente é diatônica e tonal. Mas já não se trata da harmonia tonal e diatônica do período que antecedeu a virada do século. Como a maioria das revoluções, esta deixou a sua marca indelével na nossa linguagem harmônica. Ela não será nunca a mesma velha harmonia, embora a relação entre ambas possa ser mais estreita do que imaginavam os "antigos vanguardistas". A tônica começou novamente a estabelecer os seus direitos, embora seja claro que dificilmente retornaremos à velha concepção de tonalidade. A maior parte da música escrita em nossos dias tem uma espécie de centro tonal, mesmo se não tem tonalidade definida. Esse novo conservadorismo harmônico pode provocar uma aproximação maior entre o compositor contemporâneo e sua audiência. Quando isso acontecer, as harmonias ousadas de anteontem terão sido penosamente assimiladas à linguagem musical do nosso tempo.* N. do T.: Copland escrevia em 1939. Depois disso, a revolução da música retomou o seu impulso iconoclasta, e a

"reconciliação" entre compositores e ouvintes foi adiada *sine die.* Nada mais difícil do que imaginar aonde irá a música contemporânea.

7. Os Quatro Elementos da Música

IV. O Timbre

Depois do ritmo, da melodia e da harmonia, vem o timbre, ou colorido tonal. Assim como é impossível ouvir uma voz que não tenha o seu timbre específico, assim também a música só pode existir através de um determinado colorido sonoro. O timbre, na música, é análogo à cor na pintura. É um elemento

fascinante, não só devido aos vastos recursos que já foram explorados como às suas ilimitadas possibilidades futuras.

O colorido tonal, na música, é a qualidade do som produzido por um determinado instrumento. Esta é uma definição formal de algo que é perfeitamente familiar a todo mundo. Assim como a maioria dos mortais conhece a diferença entre o branco e o verde, assim o reconhecimento das diferenças no colorido tonal é uma qualidade inata com que quase todos nós fomos contemplados. É difícil imaginar uma pessoa tão "surda"

para os timbres que não possa diferenciar um baixo de um soprano, ou, no plano instrumental, uma tuba de um violoncelo. Não se trata de saber os nomes das vozes ou dos instrumentos, mas simplesmente reconhecer a diferença entre a qualidade dos sons, se eles são ouvidos, por exemplo, de trás de uma cortina.

Instintivamente, todos nós temos uma boa capacidade de progredir no nosso entendimento dos vários aspectos do colorido tonal. Mas você não deve deixar que essa aptidão natural limite o seu gosto a uns poucos timbres, excluindo os outros. Estou pensando em certas pessoas que dizem adorar o violino e detestar todos os outros instrumentos. O ouvinte experiente deveria, em vez disso, estender a sua apreciação sonora a todos os tipos conhecidos de colorido tonal. Além disso, embora eu tenha dito que qualquer pessoa é capaz de estabelecer distinções de timbre, há também diferenças sutis que só podem ser percebidas depois de uma verdadeira educação musical. Mesmo um estudante de música, no início, encontra dificuldade em distinguir o som de um clarinete do de seu irmão sangüíneo, o clarinete baixo.

O ouvinte inteligente deveria ter dois objetivos principais em relação ao colorido tonal: (1) aumentar a sua percepção dos diferentes instrumentos e suas respectivas características tonais e (2) entender melhor as finalidades expressivas de um compositor no uso de qualquer instrumento ou combinação de instrumentos.

Antes de estudar separadamente os instrumentos e as suas qualidades tonais, é bom que se entenda um pouco a atitude do compositor em relação às suas possibilidades instrumentais. Afinal de contas, nem todo tema de música já nasce definitivamente envolvido na sua roupagem sonora. Muitas vezes, o compositor vê-

se colocado diante de um tema que pode ser igualmente bem expresso através do violino, da flauta, do clarinete, do trompete. Nesse momento, o que é que o faz decidir-se por um e não por outro? A resposta é: ele escolhe o colorido tonal que expresse melhor o significado que se oculta na sua idéia. Em outras palavras, sua escolha é determinada pelo valor expressivo de cada instrumento. Isso é verdade não só em relação aos instrumentos tomados isoladamente, mas também para as combinações de instrumentos. O compositor que escolhe um fagote e não um oboé para um determinado trecho deve também decidir se a sua idéia adapta-se melhor a um conjunto de cordas ou à orquestra inteira; e o que o faz decidir-se, em cada caso, é sempre a necessidade expressiva do significado que ele pretende transmitir.

Acontece, naturalmente, que o compositor imagine simultaneamente o tema e a sua roupagem sonora.

A música tem alguns exemplos célebres nesse terreno, como o solo de flauta que inicia o *L'après midi d'un faune.* Esse mesmo tema, tocado por qualquer outro instrumento, resultaria em uma mensagem emocional totalmente diferente. É impossível imaginar que Debussy tenha chegado primeiro ao tema e depois resolvido orquestrá-lo para a flauta. As duas coisas devem ter sido feitas simultaneamente. Mas isso não encerra a questão.

Pois mesmo no caso de temas que vêm ao compositor acompanhados de um verdadeiro luxo

orquestral, o desenvolvimento musical do mesmo tema pode criar a necessidade de variações no seu tratamento orquestral. Nesse caso, o compositor é como o teatrólogo que decide sobre a roupa de uma atriz em uma determinada cena. O cenário nos mostra que a atriz está sentada em um banco de jardim. O diretor pode querer que ela esteja vestida de uma maneira que indique ao espectador, logo ao levantar do pano, qual é o seu estado de espírito. Não se trata apenas de uma roupa bem feita; é uma roupa especialmente desenhada para provocar uma idéia especial a respeito daquele determinado personagem naquela determinada cena. O

mesmo é válido para o compositor que "veste" um tema musical. Os recursos instrumentais à sua disposição são tão ricos que ele só decidirá entre um instrumento ou outro, ou entre um e outro grupo de instrumentos, se tiver uma idéia clara do tipo de emoção que deseja provocar.

A idéia de uma relação inevitável entre uma determinada música e o seu colorido tonal é algo de relativamente moderno. Parece certo que os compositores anteriores a Haendel não davam muita importância aos timbres. De qualquer maneira, a maioria deles não se preocupava em indicar explicitamente que instrumento deveria ser usado para uma determinada linha melódica. Aparentemente, eles não se incomodavam se uma partitura a quatro vozes era executada por quatro instrumentos de sopro ou por quatro de cordas. Hoje em dia, os compositores insistem em instrumentos específicos para idéias específicas, e chegaram a escrever de maneira tão característica para esses instrumentos que a partitura do violino torna-se impraticável para o oboé, embora eles estejam confinados ao mesmo registro.

Os timbres que o compositor encontra à sua espera só gradualmente fizeram a sua aparição na música.

Havia, geralmente, três etapas a serem ultrapassadas. Primeiro, o instrumento tinha de ser inventado. Já que os instrumentos, como a maioria das invenções, costumam assumir de início uma forma primitiva, o segundo passo era o aperfeiçoamento desses instrumentos. Em terceiro lugar, os executantes tinham de adquirir pouco a pouco o domínio dessas novas invenções. Essa é a história do piano, do violino e da maioria dos outros instrumentos musicais.

Naturalmente, todo instrumento, por mais aperfeiçoado que seja, tem as suas limitações. Há limitações de altura, de dinâmica, de execução. Cada instrumento só é capaz de descer M, até um certo ponto nos graves, e de subir até um certo ponto nos agudos. De vez em quando, o compositor pode encontrar-se desejando que o oboé fosse capaz de descer "só mais um semi-tom". Mas esses são desejos irrealizáveis. Assim também as limitações dinâmicas. Um trompete, embora toque forte em comparação com o violino, não pode tocar mais forte do que é capaz de tocar. Os compositores são às vezes obrigados a se dar conta disso, com uma sensação de grande pena; mas aqui também, não há nada a fazer.

As dificuldades de execução também devem estar sempre presentes durante o ato de compor. Uma idéia melódica que parecia destinada de antemão ao clarinete pode envolver um grupo particular de notas que represente uma dificuldade insuperável para o clarinetista, devido às peculiaridades de construção daquele instrumento. Essas mesmas notas serão, talvez, fáceis de executar no oboé ou no fagote, embora impossíveis para o clarinetista. Assim é que os compositores não dispõem de liberdade completa quando estão

escolhendo os timbres a serem usados.

Apesar disso, eles estão em posição muito melhor que a de seus antecessores. Como os instrumentos são, afinal, máquinas, sujeitas a melhoria como qualquer outra máquina, qualquer compositor contemporâneo está mais bem situado do que Beethoven no que se refere ao colorido tonal. O compositor de hoje tem novos recursos para o seu trabalho, além de que dispõe da experiência dos que o precederam. Isso é especialmente verdadeiro na utilização da orquestra. Não admira que alguns críticos que são extremamente severos diante da música contemporânea admitam, não obstante, que o compositor moderno maneja a orquestra com brilhantismo e imaginação.

Para o compositor de hoje, é importante compreender a natureza essencial de cada instrumento — de que maneira ele pode ser mais bem usado de acordo com as suas características individuais. Eu gostaria de tomar como exemplo um instrumento perfeitamente familiar — o piano — *e* mostrar o que eu entendo com

"usar um instrumento de acordo com as suas características". Um tratado de orquestração faria o mesmo com cada instrumento.

O piano é um instrumento utilíssimo para se ter sempre a mão - "pau para toda obra", como alguém já disse dele. Pode substituir uma grande variedade de instrumentos, incluindo a própria orquestra. Mas também é um ser com características as próprias — também é um piano —, e tem propriedades que só pertencem a ele. O compositor que explora o piano de acordo com a sua natureza essencial estará obtendo dele os melhores resultados. Vejamos o que seja essa natureza essencial.

O piano pode ser usado de duas maneiras: como instrumento vibratório ou não-vibratório. Isto se deve à sua construção, que consiste de uma série de cordas alinhadas sobre uma estrutura de aço, com um abafador para cada corda. Esse abafador é vital para a natureza do instrumento. Ele é controlado pelo pedal.

Quando o pedal está no seu lugar, a nota do piano só dura o tempo em que é comprimida pelo dedo do pianista. Mas se o abafador é removido (apertando-se o pedal), a nota se sustenta. Em qualquer caso, o som do piano vai decaindo de intensidade a partir do momento da percussão da nota. O pedal minimiza bastante esse declínio, e assim, é fundamental para a boa escritura pianística.

Embora o piano tenha sido inventado por volta de 1711 por um certo Cristofori, foi só em meados do século XIX que os compositores perceberam de que maneira tirar vantagens decisivas do uso do pedal.

Chopin, Schumann e Liszt foram mestres da escritura pianística porque aproveitaram plenamente a condição *vibratória* do piano. Debussy e Ravel, na França, Scriabin na Rússia, levaram adiante a tradição de Chopin e Liszt, no que se refere à música pianística. Todos eles levaram plenamente em conta o fato dê que o piano, por um lado da sua natureza, é uma reunião de cordas que vibram em consonância, produzindo um conglomerado de sons sensuais ou provocantes, cristalinos ou aveludados, que são capazes de extinguir-se imediatamente quando se liberta o pedal.

Compositores mais recentes passaram a explorar o outro lado da natureza essencial do piano — a sua condição de instrumento não-vibratório.

O piano não-vibratório é o piano em que se faz pouco ou nenhum uso de pedal. Tocando assim, obtém-se do piano um som duro e seco, que tem as suas próprias virtudes. A inclinação do compositor moderno para efeitos sonoros agressivos, percutidos, encontrou um bom terreno de exploração nesse novo uso do piano, que foi transformado em uma espécie de superxilofone. Pode-se encontrar excelentes exemplos disso nas obras pianísticas de Bela Bartók, Carlos Chávez e Arthur Honneger. Este último, especialmente, no seu *Concertina* para piano e orquestra, obteve efeitos surpreendentes explorando as sonoridades secas do piano. O que está dito aqui a respeito do piano também vale para os outros instrumentos. Existe, definitivamente, uma maneira característica de escrever para cada um deles; e o compositor está sempre à procura de timbres que só *aquele* instrumento é capaz de produzir.

TIMBRES INDIVIDUAIS

Estamos agora em melhores condições para examinar individualmente os timbres que podem ser encontrados na orquestra sinfônica usual. Os instrumentos da orquestra são normalmente adotados como padrão, pois são os que encontramos com mais freqüência nas partituras dos compositores. Mais tarde, procuraremos descobrir de que maneira esses timbres individuais se combinam para formar os grupos instrumentais.

Os instrumentos da orquestra dividem-se em quatro tipos principais, ou seções.

A primeira seção, naturalmente, é a das cordas; a segunda, das madeiras; a terceira é a dos metais, e a quarta, a percussão. Cada uma dessas seções é feita de um grupo de instrumentos similares, e todo compositor, enquanto compõe, não deixa de se lembrar dessas quatro divisões.

A parte das cordas, que é a mais usada, divide-se por sua vez em quatro tipos diferentes de instrumentos. Estes são o violino, a viola, o violoncelo e o contrabaixo.

Desses, você conhecerá melhor, certamente, o violino. Na escrita orquestral, os violinos dividem-se em duas seções — os primeiros e os segundos violinos —, mas, se trata do mesmo instrumento. Não é necessário descrever aqui a qualidade lírica, cantante, do violino; ela é familiar a todos nós. Mas você pode não conhecer tão bem alguns efeitos especiais que dão ao instrumento uma variedade maior de timbres.

O mais importante desses efeitos é o pizzicato, em que a corda é puxada pelo dedo em vez de ser tocada com o arco, o que produz um efeito parecido ao do violão. Isso também é bastante conhecido. O

mesmo não acontece com o efeito dos harmônicos, como eles são chamados. Para produzi-los, toca-se ligeiramente a corda com o dedo, o que produz um som aflautado de especial beleza. Outro efeito especial é obtido quando se tocam duas ou mais cordas simultaneamente, o que resulta em unia espécie de acorde; ainda outro é o tom aveludado e sensível que se obtém com o uso da surdina, uma pequena cavilha que se aplica sobre a ponte do violino e que imediatamente reduz o brilho e o alcance da sonoridade.

Todos esses efeitos podem ser obtidos no violino como nos demais instrumentos de corda. A viola é um instrumento que se confunde freqüentemente com o violino, porque não apenas tem uma aparência semelhante como é tocado da mesma maneira. Um exame mais cuidadoso revelaria que ela é um pouco maior e mais pesada, e produz um som mais grave. A viola não atinge as regiões mais agudas do violino, mas é capaz de descer a sons mais graves. É o contrai-to de que o violino é o soprano. Se ela não tem a qualidade lírica do violino, possui, entretanto, na sua sonoridade mais grave, um intenso apelo emocional.

O violoncelo é mais fácil de se reconhecer, tocado por um executante que se senta e prende o instrumento entre os joelhos. É o barítono e o baixo para o

contralto da viola. Desce uma oitava mais baixo do que a viola, embora, evidentemente, perca nos agudos o que ganhou nos graves. O timbre do violoncelo é bem conhecido. Os compositores, entretanto, utilizam-no de acordo com três registros. No registro mais alto, o violoncelo pode ser um instrumento pungente, enquanto no outro extremo, a sua sonoridade é de uma sóbria profundidade. O registro médio, usado com mais freqüência, é o do tom bem conhecido do violoncelo

— sério, abaritonado, sutil, e carregado de emoção.

O último membro da família, o contrabaixo, é o maior de todos, e deve ser tocado de pé. Incorporado à *jazz band,* passou a ter uma importância mais compatível com o seu tamanho. Quando foi usado pela primeira vez na orquestra, desempenhava um papel bem medíocre, limitando-se quase sempre a repetir, uma oitava abaixo, o que fazia o violoncelo. Mas esse papel ele cumpre muito bem. Mais tarde, os compositores deixaram-no tocar uma parte sua, lá nas profundezas da orquestra.

O contrabaixo quase nunca atua como instrumento solista; e você entenderá por que se o ouvir alguma vez cantar uma melodia. A sua função específica é fornecer os alicerces do que será construído acima dele.

A segunda seção de instrumentos orquestrais *é* a das madeiras — instrumentos de sopro feitos de madeira (o que só é inteiramente verdade para a orquestra clássica, já que as flautas modernas costumam ser feitas de metal). Ainda aqui, há quatro tipos diferentes, embora nesse caso cada instrumento disponha de um outro que se relaciona estreitamente a ele, como um primo em primeiro grau. As quatro principais madeiras são a flauta, o oboé, o clarinete e o fagote. A flauta tem dois "primos": o flautim *e* a flauta em sol; o oboé relaciona-se com o corne inglês, que, como diz um livro de orquestração, não é nem inglês nem corne, embora seja chamado assim. O clarinete relaciona-se com o clarinete piccolo e com o clarinete baixo, e o fagote, com o contrafagote.

Recentemente, apareceu um novo instrumento que teria direito a ser incluído entre as madeiras: o saxofone. Dificilmente você terá deixado de ouvi-lo. A princípio, ele foi usado com grande modéstia na orquestra sinfônica normal. Depois, de repente, foi descoberto pelo jazz, com grandes resultados, e ultimamente, tem feito o caminho de volta, aparecendo com mais efeito em algumas partituras sinfônicas.

Ainda que todos os instrumentos da orquestra estejam tocando a plenos pulmões, é possível geralmente ouvir o flautim acima de todos eles. *Tocado fortíssimo,* ele dispõe de uma sonoridade brilhante que penetra o ouvido; os compositores usam-no com cautela. Muitas vezes, ele se limita a repetir, uma oitava mais alto, o que a flauta está fazendo; mas alguns compositores recentes descobriram que tocado tranqüilamente em um registro moderado, o flautim tem uma vozinha cantante de grande beleza.

O timbre da flauta é bem conhecido; tem uma qualidade fria, suave e fluente, e devido à sua personalidade definida, é um dos instrumentos mais atraentes da orquestra. É extremamente ágil; pode tocar mais depressa, e mais notas por segundo, do que qualquer outro membro da família das madeiras. A maioria dos ouvintes estão familiarizados com o seu registro agudo; mas, recentemente, os compositores puseram-se a explorar com bastante sucesso o registro grave, que é extremamente individual e expressivo.

O oboé tem um som nasalado que é bastante diferente do da flauta (o oboísta usa o seu instrumento perpendicularmente, enquanto o flautista toca na horizontal). O oboé é o mais expressivo dos sopros de madeira — expressivo de uma maneira bastante subjetiva. Perto dele, a flauta parece impessoal. O oboé tem um som algo pastoral que tem sido muito empregado pelos compositores. Mais do que os seus companheiros de grupo, ele deve ser bem tocado para que o seu colorido tonal, que não permite grandes variações, não pareça uniforme.

O corne inglês é uma espécie de oboé-barítono, que os ouvintes inexperientes confundem muitas vezes com o oboé. Possui uma sonoridade algo lamentosa que Wagner explorou muito bem na introdução ao terceiro ato de *Tristão e Isolda.* O clarinete tem um som flexível, aberto, um tanto irreal. É um instrumento mais frio e mais igual do que o oboé, sendo também mais brilhante. Muito mais próximo da flauta do que do oboé, quanto ao timbre, é quase tão ágil quanto a flauta, cantando com a mesma desenvoltura melodias de todos os tipos. Em sua oitava inferior, possui uma sonoridade única, de efeito quase espectral. Sua variação dinâmica é maior que a das outras madeiras, estendendo-se do mais brilhante *fortíssimo* a sons que parecem sussurros.

O clarinete baixo difere muito pouco do verdadeiro clarinete, exceto em que toca uma oitava abaixo. Seu registro mais grave torna ainda mais impressionante as sonoridades fantasmagóricas do seu parente próximo.

O fagote é um dos instrumentos mais versáteis, capaz de fazer as coisas mais diferentes. No seu registro superior, tem um timbre queixoso que Stravinsky utilizou com grande efeito nas primeiras notas do *Sacre du Printemps.* Mas no registro mais baixo, é capaz de um *staccato* bem-humorado que tem um efeito quase cômico.

Ele sempre é empregado para tornar mais expressivas as partes de baixo que, de outra maneira, poderiam tornar-se monótonas. É um instrumento extremamente útil. O contrafagote está para o fagote como o contrabaixo para o violoncelo. Ravel usou-o para caracterizar a Fera no trecho *A Bela e a Fera* da suíte *Ma Mère L'Oie.* Ele serve principalmente para fornecer mais um timbre aos graves da orquestra, quando precisam de ajuda.

A seção dos metais, como as outras, divide-se em quatro partes. Seus membros são a trompa, o trompete, o trombone e a tuba (o cornetim é excessivamente semelhante ao trompete para ser mencionado individualmente).

A trompa tem um timbre maravilhosamente redondo - suave, acariciante, quase líquido. Tocada em sua maior intensidade, tem uma qualidade majestosamente metálica que é o oposto do seu timbre mais suave. Se existe um som mais nobre do que o de oito trompas *em fortíssimo* cantando uma melodia em uníssono, eu nunca ouvi esse som. Outra sonoridade expressiva a ser obtida da trompa é a que resulta do emprego da surdina, que às vezes é produzida colocando-se a mão na boca do instrumento. Consegue-se então um som sufocado e áspero que ao ser intensificado transforma-se em algo de extraterreno. que parece vir, com efeitos mágicos, de um lugar distante.

O trompete é aquele instrumento brilhante, agudo, autoritário, que dificilmente alguém terá deixado de ouvir. É o apoio de todos os compositores em momentos de clímax; mas também possui uma bela sonoridade ao ser tocado suavemente. Como a trompa, ele possui as suas diversas surdinas, que podem produzir uma sonoridade estridente, indispensável nos momentos dramáticos, ou um timbre suave e aflautado nas passagens em *piano.*

Recentemente, os trompetistas de jazz passaram a fazer uso de uma grande variedade de surdinas, cada uma produzindo uma sonoridade diferente. Eventualmente, algumas delas não deixarão de ser incorporadas às orquestras sinfônicas.

O timbre do trombone tem uma qualidade parecida à da trompa. O som também é nobre e majestoso, ainda maior e mais redondo que o da trompa. Mas também se aproxima, em parte, do trompete, devido aos seus efeitos brilhantes em *fortíssimo.* Muitos momentos de grandeza e solenidade na música foram obtidos através do emprego criterioso do trombone.

A tuba é um instrumento de aparência espetacular, já que parece apossar-se do seu instrumentista; e realmente, não é um instrumento de manejo fácil. Para tocá-la, deve-se possuir bons dentes e um bom reservatório de ar. É um tipo mais pesado e mais solene de trombone. Raramente é usada como instrumento melódico, embora recentemente um ou outro compositor tenha confiado um tema a esse urso da orquestra, com resultados variados.

(Um exemplo particularmente feliz é o solo de tuba na versão orquestral de "Quadros de uma Exposição", feita por Ravel.) De uma maneira geral, entretanto, sua função é reforçar os baixos, o que ela executa com grande eficiência.

A quarta seção da orquestra é feita de vários tipos de instrumentos de percussão. Ninguém que freqüente os concertos deixará de dar atenção a essa parte da orquestra — muitas vezes, uma atenção exagerada. Com poucas exceções, esses instrumentos não têm timbres definidos. Costumam ser usados de três maneiras diferentes: para intensificar os efeitos rítmicos, para reforçar um momento de clímax ou para acrescentar colorido a outros instrumentos. Seu efeito caminha na razão inversa do uso que é feito deles: isto é, serão tanto mais eficazes quanto melhor forem guardados para os momentos decisivos.

No grupo da percussão, a família dos tambores ocupa o lugar de destaque. Todos eles são produtores de ritmo e de barulho, de tamanhos e tipos diferentes, do pequeno tã-tã ao bombo. O único tambor com timbre definido é o timbale, usado comumente em grupos de dois ou três. Tocado com dois bastões, a sua dinâmica vai desde o rumor longínquo que prepara um clímax até as explosões que podem imitar uma tempestade.

Outros produtores de barulho, que não pertencem à família dos tambores, são os pratos, o gongo, o triângulo, a matraca, e muitos outros.

Outro grupo de percussão proporciona antes colorido do que barulho ou ritmo. Entram aí a celesta, o carrilhão, o xilofone, o vibrafone, os sinos, etc. Os dois

primeiros têm um timbre limitado mas que pode prestar grandes serviços aos coloristas. O xilofone é talvez o membro mais popular dessa família, e o vibrafone o mais recente. Instrumentos bem conhecidos como a harpa, o violão e o bandolim são geralmente catalogados como instrumentos de percussão, devido à maneira como são tocados. Em épocas recentes, o piano tem sido usado como parte integrante da orquestra.

Existem, naturalmente, outros instrumentos que não fazem parte da orquestra, como o órgão, o harmônio, o acordeão — para não mencionar a voz humana —, que não podemos aqui senão mencionar.

Não é preciso dizer que todos eles, de uma maneira ou outra, já participaram alguma vez de uma orquestra.

TIMBRES MISTOS

Misturar todos esses instrumentos em combinações diferentes é um dos trabalhos mais agradáveis do compositor. Embora exista teoricamente um número muito grande de possibilidades, os compositores costumam confinar-se a grupos de instrumentos que o uso tornou familiares. Pode-se agrupar instrumentos da mesma família — como é o caso do quarteto de cordas

— ou misturar as famílias, escrevendo uma peça para flauta, violoncelo e harpa. Não podemos aqui senão mencionar algumas das combinações mais comuns: o trio que é formado de violino, violoncelo e piano; o quinteto de sopros constituído de flauta, oboé, clarinete, trompa e fagote; o quinteto de clarinetes (com cordas); o trio de flauta, clarinete e fagote. Em anos recentes, os compositores passaram a explorar com bons resultados algumas combinações diferentes. Uma das mais originais e bem sucedidas é a orquestra com que Stravinsky acompanhou o *balé Les Noces,* composta de quatro pianos e treze instrumentos de percussão.

A mais comum de todas as combinações camerísticas é o quarteto de cordas, composto de dois violinos, viola e violoncelo. Se o compositor tem inclinações para isso, não há melhor meio para ele do que o quarteto de cordas. O próprio efeito sonoro cria uma sensação de intimidade e sentimento pessoal que é mais eficaz em uma sala onde se esteja perto dos instrumentos. Nunca se deveria perder de vista os limites desse meio; os compositores gostariam muitas vezes que o quarteto soasse como uma pequena orquestra. Dentro dos seus recursos, o

quarteto é uma forma admiravelmente polifônica, no sentido de que ele existe nos termos das vozes separadas dos quatro instrumentos. Ouvindo um quarteto de cordas, você deve estar preparado para ouvir contrapontisticamente. O que isto significa se tornará mais claro quando chegarmos ao capítulo sobre textura musical. A orquestra sinfônica é, sem dúvida, a mais interessante combinação de instrumentos que os compositores já descobriram. Ela é igualmente fascinante do ponto de vista do ouvinte, já que inclui os tipos de combinação instrumental, em uma variedade realmente infinita.

Ouvindo a orquestra, é bom ter em mente as quatro seções principais e a sua importância relativa. Não fique hipnotizado com a movimentação do homem dos timbales, por mais que ela se torne fascinante. Não se concentre exclusivamente nas cordas, só porque elas estão na primeira fila. Tente livrar-se dos maus hábitos ao ouvir uma orquestra. A principal coisa que você pode fazer nesse momento, além de absorver a própria beleza do som, é tentar extrair o material melódico fundamental dos seus elementos de apoio e complementação. Normalmente, a linha melódica passa de uma seção à outra, ou de um instrumento para o outro, e você deve estar mentalmente alerta se espera acompanhar essas peregrinações. O compositor facilita esse trabalho equilibrando cuidadosamente as suas sonoridades instrumentais; o maestro ajuda pondo em prática esse equilíbrio, ajustando as condições individuais às intenções do compositor. Mas ninguém pode ajudá-lo se você não está preparado para separar o veio melódico da sua ganga sonora.

Uma outra ajuda nesse sentido pode vir da correta observação do maestro, que normalmente dá o melhor da sua atenção aos instrumentos que estão conduzindo a melodia principal. Se você acompanhar o que ele está fazendo, será capaz de dizer, sem ter conhecimento prévio da peça, onde está o verdadeiro centro de interesses. Não é preciso dizer que um bom maestro se contentará com os gestos necessários; de outra maneira, ele pode até desviar a atenção do ouvinte.

Um capítulo sobre colorido sonoro escrito na América seria incompleto sem alguma menção *à jazz band*, nossa contribuição original aos timbres orquestrais. *A jazz band é* uma criação realmente nova em matéria de efeitos tonais, quer você goste dela ou não. O que faz a moderna orquestra de dança soar tão diferente das orquestras vienenses que acompanhavam a valsa é a falta de instrumentos de cordas e a conseqüente importância dos sopros como instrumentos melódicos. Se você ouvir atentamente *uma jazz band*, descobrirá que alguns instrumentos fornecem a base rítmica (piano, banjo, contrabaixo e

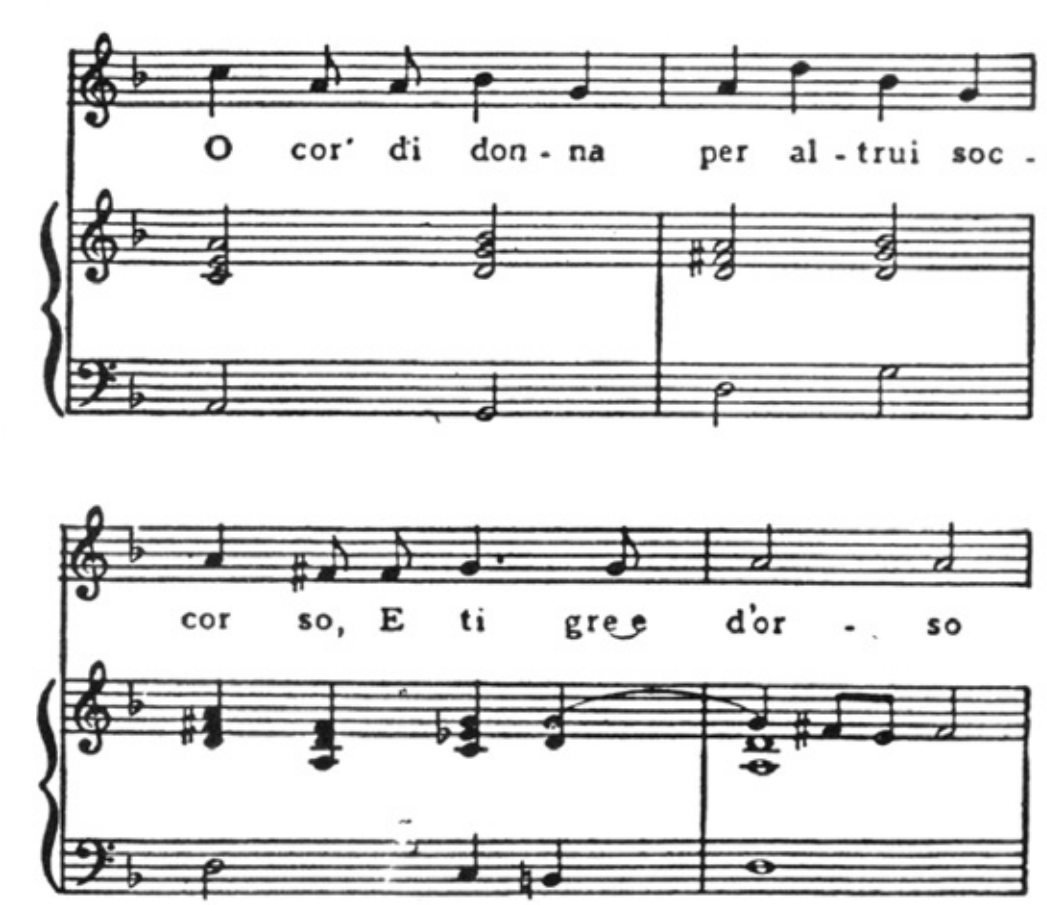
percussão), e outros a textura harmônica, enquanto, normalmente, um só instrumento se encarrega da melodia. Trompete, clarinete, saxofone e trombone costumam alternar como instrumentos melódicos e harmônicos. A verdadeira brincadeira começa quando a melodia é contraponteada por uma ou mais melodias subsidiárias, o que provoca uma combinação intrincada de elementos melódicos e rítmicos que você só desembaraçará se estiver prestando a maior atenção.

Não há razão para que você não utilize a orquestra de jazz como meio de praticar a arte de separar mentalmente os elementos da música. Se se trata de uma boa orquestra, você já estará às voltas com problemas suficientemente complexos.

8. Textura Musical

Para entender melhor o que está ouvindo em música, o leigo deveria, de uma maneira geral, ser *capaz* de distinguir três tipos diferentes de textura musical. Há três espécies de textura: monofônica, homofônica e polifônica.

A música monofônica é, naturalmente, a mais simples de todas. É música com uma só linha melódica, desacompanhada. A música hindu ou chinesa é monofônica na sua textura. Nenhuma harmonia, no sentido ocidental, acompanha as suas linhas melódicas. Essas linhas, acompanhadas de percussão que utiliza ritmos complexos, são de uma extraordinária finura e sutileza, empregando quartos de tons e outros intervalos menores, desconhecidos no nosso sistema musical. Assim como os povos orientais, os gregos também tinham uma música que era monofônica na sua textura.

O melhor desenvolvimento da monofonia na nossa própria música é o canto gregoriano. Desde inícios incertos na primitiva música da Igreja, seu poder expressivo foi aumentando gradativamente através do

trabalho de gerações de compositores eclesiásticos, que refaziam constantemente o que já estava feito. É o melhor exemplo que temos no Ocidente de linha melódica desacompanhada.

Mais tarde, o uso da monofonia se tornaria acidental. Mas, naquela época, a música como que fez uma pausa por algum tempo, concentrando a sua atenção sobre uma só linha, produ zindo um efeito parecido ao da abertura de um espaço em uma paisagem.

Existem, naturalmente, exemplos de escritura monofônica em sonatas escritas para solo de um instrumento, como as sonatas para flauta e violoncelo de compositores dos séculos XVIII e XIX. Mas devido a alguns séculos de música harmonizada, essas obras lineares sugerem muitas vezes uma harmonia implícita, mesmo se essa harmonia não está absolutamente presente. De uma maneira geral, a monofonia é a mais clara de todas as texturas, e não apresenta problemas de audição.

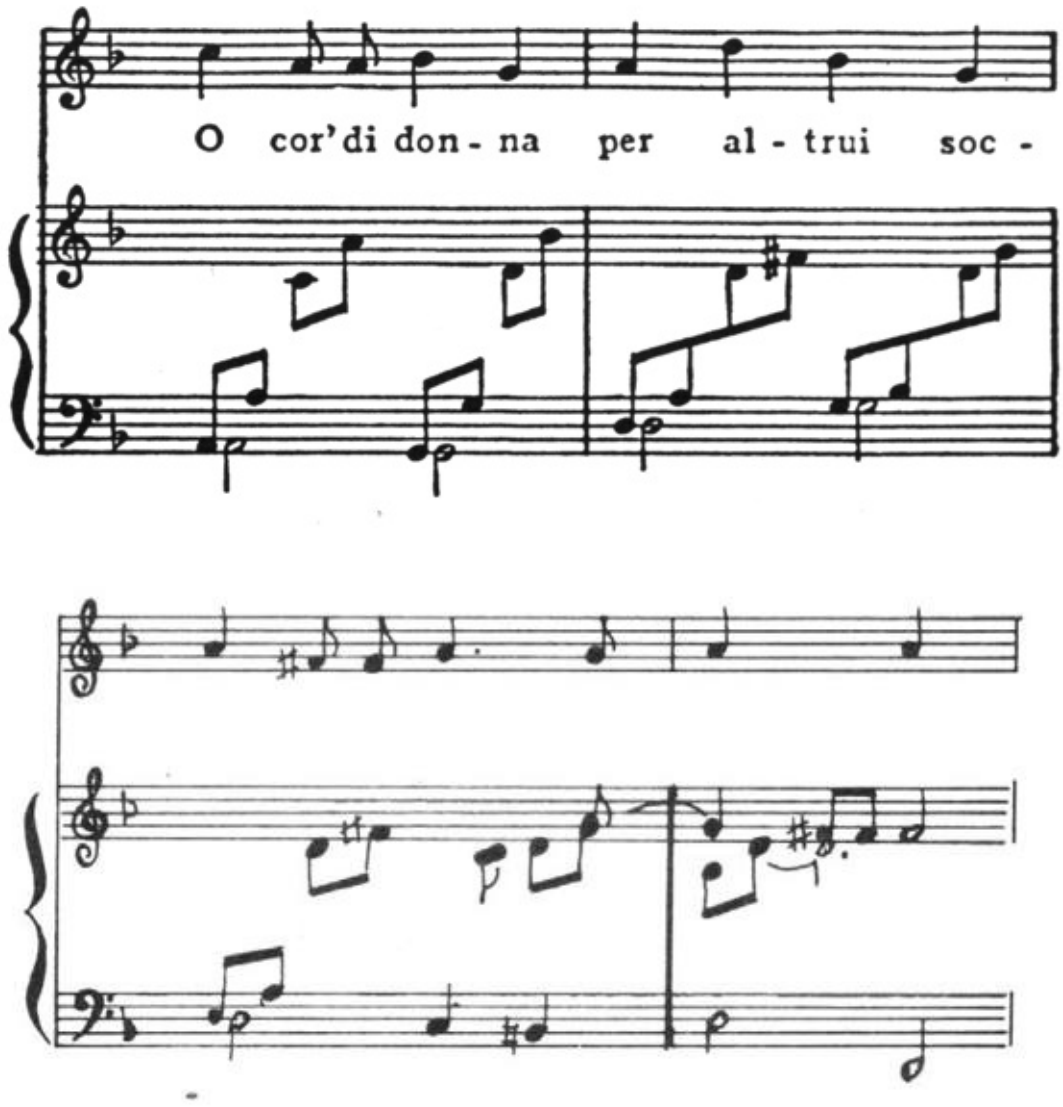
A segunda espécie - a textura homofônica - só é ligeiramente mais difícil de ouvir-se do que a monofonia. Mas ela é mais importante para nós os ouvintes, devido a que é constantemente utilizada na música. Consiste de uma melodia principal e de um acompanhamento ern acordes.

A música homofônica tal como nós a entendemos permaneceu ausente da história da música durante todo o período de música vocal e contrapontística - isto é, até o fim do século XVI. A homofonia foi

"invenção" dos primeiros compositores italianos de ópera, que estavam em busca de uma maneira mais direta para comunicar a emoção dramática e de um modo mais claro para apresentar o texto, que ficava bastante confuso quando apresentado sob a forma de contraponto.

O que aconteceu então explica-se facilmente. Há duas maneiras de considerar uma sucessão de acordes. Ou pensamos neles contrapontisticamente, isto é, cada nota separada do acorde caminhando para a nota seguinte do acorde seguinte; ou adotamos uma visão harmônica do acorde, quando não subsiste noção alguma de vozes separadas. O que é importante observar aqui é que os antepassados dos inovadores italianos do século XVII pensavam nas suas harmonias exclusivamente da primeira maneira, como se elas resultassem da combinação de vozes melódicas independentes. O passo revolucionário foi dado quando se deslocou toda a ênfase para uma linha única, reduzindo-se todos os outros elementos a um mero *status* de acompanhamento.

Segue-se um exemplo primitivo de música homofônica, de Caccini, mostrando o tipo "moderno", mais simples, de acompanhamento em acordes. É preciso ter bastante perspectiva histórica para compreender até que ponto isso era novidade para os ouvintes daquela época.

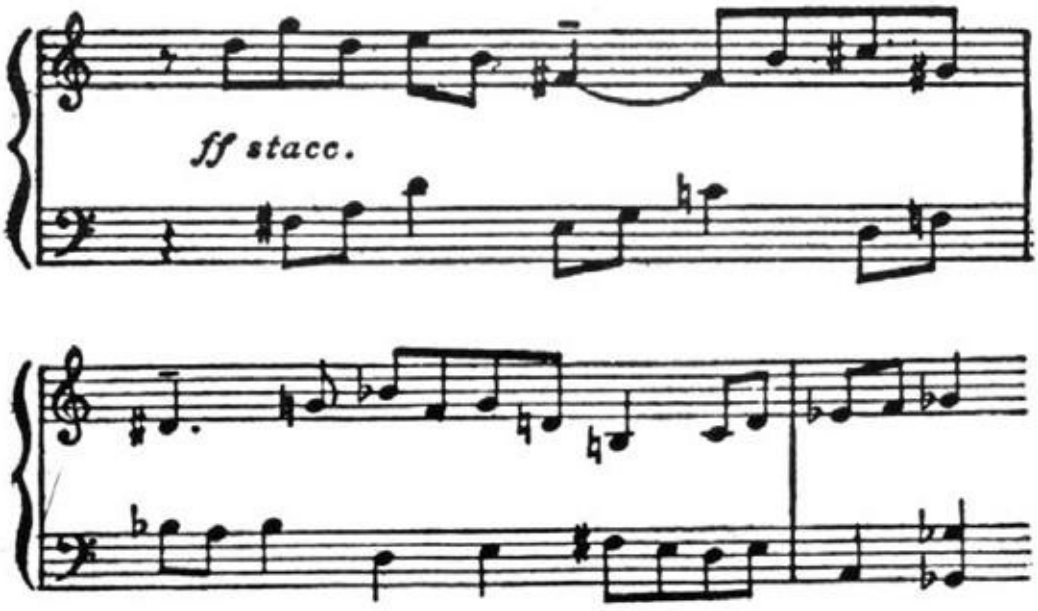
Não demorou muito tempo para que esses acordes fossem fracionados, tornando-se "figurados", como se dizia. Nada muda essencialmente se se usa acordes "figurados", que se transformaram em arpejos fluentes.

Uma vez descoberto, esse artifício foi logo aperfeiçoado, e passou a exercer desde então um grande fascínio sobre os compositores. O exemplo anterior, em acordes figurados, teria essa aparência:

A única textura musical que apresenta verdadeiros problemas de audição é a terceira — a polifônica.

A música escrita polifonicamente exige mais atenção do ouvinte, porque se move em planos melódicos separados e independentes, os quais, ao se cruzarem, formam harmonias. A dificuldade vem do fato de que os nossos hábitos de audição foram formados através da música concebida harmonicamente, enquanto a música polifônica exige, que ouçamos de um modo mais linear, deixando de lado até um certo ponto as harmonias resultantes.

Nenhum ouvinte pode permitir-se negligência nesse ponto, pois ele é fundamental no que se refere a uma audição mais inteligente. Devemos sempre lembrar que toda música escrita antes do ano de 1600, e muito do que se escreveu depois, era música de textura polifônica, de modo que quando você ouve a música de Palestrina ou Orlando di Lasso, deve ouvi-la de uma maneira que não a empregada para ouvir-se Schubert ou Chopin. Isto é verdade tanto do ponto de vista emocional como sob o aspecto técnico, porque a música polifônica era concebida de um modo totalmente diferente. A textura polifônica pede um ouvinte que possa ouvir planos melódicos separados cantados por vozes separadas, e que não procure ouvir apenas o som de todas as vozes à medida que, aqui e ali, elas se relacionam de uma maneira vertical.

Nenhuma parte deste livro exige tanto, como esta, ilustração musical direta. O ouvinte não chegará a uma boa compreensão do assunto se não ouvir muitas vezes uma mesma peça de música, fazendo um esforço mental para identificar separadamente as vozes entrelaçadas. Devemos nos contentar, aqui, com uma única ilustração: o prelúdio coral *"Ich rufzu Dir, Herrlesu Crist",* de Bach.

Este é um exemplo de polifonia a três vozes. Como trabalho preparatório, você deveria ouvir essa pequena peça quatro vezes, ouvindo primeiro a parte que é sempre mais fácil de se acompanhar — a mais

aguda, ou soprano. Ouça uma segunda vez acompanhando o baixo, que se move de uma maneira pausada, fazendo uso de notas repetidas. O contralto, ou voz média, deveria ser ouvido em seguida. Essa voz é uma espécie de melodia figurada, mas ela se distingue das outras porque se move mais rápido, em semicolcheias.

Ouça agora as três vozes juntas, mantendo-as bem separadas em sua mente: o soprano com a sua melodia sustentada, o contralto com o seu caráter fluente e o baixo tranqüilo. Outra experiência pode ser a de ouvir duas vozes ao mesmo tempo: soprano e baixo, baixo e contralto, antes de ouvir as três vozes juntas. (Para às finalidades dessa pesquisa, recomenda-se o arranjo de Stokowski para a RCA Victor.)

Realizando essa pequena experiência, você estará fazendo algo de muito útil para você mesmo.

Enquanto você não puder ouvir toda a música polifônica dessa maneira — em termos de voz contra voz, linha contra linha —, não estará ouvindo apropriadamente.

A textura polifônica implica na questão de saber-se quantas vozes independentes o ouvido humano pode captar simultaneamente. As opiniões divergem quanto a isso. Os próprios compositores atacaram ocasionalmente a polifonia, classificando-a de idéia artificial imposta durante algum tempo aos ouvintes.

Não obstante, acho que se pode afirmar que, com um pouco de treino, a música a duas ou três vozes pode ser ouvida sem muito esforço mental. Os problemas verdadeiros começam quando a música é escrita em quatro, cinco, seis ou oito vozes independentes. Mas, em regra, a audição de música polifônica é facilitada pelo próprio compositor, que raramente mantém todas as vozes em ação ao mesmo tempo. Mesmo na polifonia a quatro vozes, os compositores costumam fazer as coisas de modo que uma voz permaneça silenciosa enquanto as outras três trabalham. Isso alivia consideravelmente a carga do ouvinte.

Há outra coisa a ser dita da música polifônica: as audições repetidas resultam em menor diminuição do interesse do que costuma acontecer na música homofônica. Mesmo supondo-se que você não ouça todas as vozes separadas igualmente bem, há toda a probabilidade de que quando você retornar à peça encontrará nela algo de novo. Ela sempre pode ser ouvida sob um ângulo diferente.

A questão de saber-se se é possível ou não ouvir várias vozes ao mesmo tempo está atualmente confinada ao plano teórico, já que algumas das obras musicais realmente grandes foram escritas em textura polifônica. Além disso, os compositores contemporâneos mostraram uma tendência marcada no sentido de renovar a escrita polifônica. Isso aconteceu como parte da reação geral contra a música do século XIX, que é basicamente de textura homofônica. Sentindo mais simpatia para com os ideais estéticos do século XVIII, esses compositores também se inclinaram para a textura polifônica desse período V- mas com uma diferença: a sua escritura em partes independentes resulta em harmonias que já não são convencionais.

Esse novo tipo de escrita contrapontística tem sido chamado algumas vezes de contraponto linear, ou

"dissonante". Do ponto de vista do ouvinte, há menos chance, no contraponto moderno, de que se perca a noção de independência das vozes, já que não há aqui harmonias sedutoras a nos reter pelo caminho. Na escrita contrapontística recente, as vozes parecem "espetar-se" em vez de unir-se, porque é a sua separação, e não a sua união, que interessa ao compositor.

Segue-se um exemplo do contraponto de Hindemith, um dos melhores representantes modernos da textura polifônica, extraído da sua *Marienlfben.*

Você deve se lembrar também de que a textura polifônica, seja ela de Bach ou de Hindemith, deve ser ouvida exatamente da mesma maneira.

Nem toda peça musical, naturalmente, enquadra-se estritamente a essa divisão de texturas. Em qualquer peça de música, o compositor pode passar sem transição de um tipo para o outro. Como ouvinte, você deve estar preparado para acompanhar a textura que o compositor escolher em qualquer momento da peça. A escolha em si mesma não é desprovida de significação emocional. Obviamente, uma simples linha melódica desacompanhada produz maior sensação de liberdade e de expressão pessoal direta do que uma teia complexa de sons. A música homofônica, que depende tanto, para o seu efeito, de uma base harmônica, geralmente tem mais impacto imediato sobre o ouvinte do que a música polifônica. Mas a música polifônica traz a possibilidade de uma maior participação intelectual. O simples fato de que você ouve mais intensamente, para poder acompanhar o que está se passando, implica em maior esforço intelectual. Os compositores, de maneira geral, também gastam maior esforço

mental ao escreverem música polifônica.

Utilizando-se em uma peça os três tipos de textura, obtém-se maior variedade de expressão.

O *Allegretto* da Sétima Sinfonia de Beethoven é um dos melhores exemplos de textura variada que se pode desejar de uma obra-prima da música. O início é composto quase exclusivamente de acordes, com a sugestão de uma frase melódica na voz superior. De qualquer maneira, é textura definitivamente homofônica.

Depois, uma nova e intensa melodia surge nas violas e em metade dos violoncelos. O efeito é só parcialmente contrapontístico, porque as vozes acompanhantes, acima e abaixo, são pouco mais do que sugestivas lembranças dos acordes iniciais. Mas muito depois, já em pleno desenvolvimento, surge uma seção puramente contrapontística. Os primeiros e segundos violinos começam a tecer uma textura polifônica sobre um fragmento tomado do primeiro tema, que parecia tão inexpressivo. Se você for capaz de seguir a maneira pela qual, gradualmente, o movimento de semicolcheias gerado nessa parte contrapontística superpõe-se à aparição *em fortíssimo* dos acordes iniciais, você estará mais perto do verdadeiro modo como Beethoven concebeu o clímax desse movimento. Aqui, como sempre, uma audição mais atenta será recompensada por um contato mais próximo com o pensamento do compositor — e não apenas no sentido técnico, pois uma maior compreensão da textura musical certamente aprofundará a força do significado expressivo da música.

Um entendimento melhor da textura contrapontística e das suas relações com a homofonia virá, sem dúvida, depois que o leitor tiver ultrapassado os capítulos sobre as formas fundamentais. A discussão das formas *fugatas,* especialmente, facilitará a compreensão da textura polifônica.

9. A Estrutura Musical

Para quase todas as pessoas, é mais fácil distinguir melodias e ritmos, ou mesmo harmonias, do que a base estrutural de uma peça musical de fôlego. Eis por que a nossa ênfase, daqui por diante, deve recair sobre a estrutura musical. Pois o ouvinte deve entender que uma das condições principais de uma audição mais consciente é a observação do plano que fundamenta e consolida uma obra de vulto.

A estrutura musical não é diferente da estrutura de outras artes: é simplesmente a organização coerente do material de que dispõe o artista. Mas o "material", na música, tem um caráter bastante fluido, quase abstrato; assim, o trabalho de estruturação do compositor é duplamente difícil, devido à própria natureza da música. A tendência geral, nas explicações sobre a forma musical, tem sido a de simplificar em excesso. O

método comum é o de fixar-se em alguns moldes formais bem conhecidos e demonstrar de que maneira os compositores obedecem mais ou menos estritamente a esses moldes. O exame atento das obras-primas da música, entretanto, mostrará que elas raramente se ajustam tão bem aos padrões dos manuais. A conclusão que se extrai disso é a de que o problema da estrutura musical não se limita à escolha de um molde formal que depois será preenchido a golpes de inspiração Corretamente entendida, a forma não pode ser senão o crescimento gradual de um organismo vivo, a partir de uma premissa qualquer adotada pelo compositor.

Segue-se disso que "a forma de toda verdadeira peça de música é única". É o conteúdo musical que determina a forma.

Isto não significa que os compositores não dependam absolutamente de moldes externos. É necessário que o ouvinte entenda essa relação entre uma forma dada e a liberdade do compositor em relação àquela forma. As duas coisas funcionam simultaneamente: a dependência e a independência do compositor diante das formas consagradas. De início, o leitor pode perguntar: "Quais são essas formas, e por que é que o compositor deveria preocupar-se com elas?"

A resposta à primeira parte da pergunta é fácil: sonata, variação, *passacaglia*, fuga, são os nomes de algumas das formas mais conhecidas. Cada um desses moldes formais evoluiu através da experiência combinada de gerações de compositores, que trabalharam em muitos países diferentes. Seria uma medida tola dos compositores de hoje pôr de lado toda essa experiência e recomeçar do zero a cada nova composição. É perfeitamente natural que os compositores tendam a aproveitar-se dessas formas aperfeiçoadas cada vez que se põem a trabalhar, especialmente devido à própria dificuldade da organização do material musical. Na mente do compositor, antes que ele inicie o seu trabalho, estão todos esses moldes conhecidos e utilizados, que agem como suporte, e às vezes como estímulo para a imaginação.

Da mesma maneira, um teatrólogo de hoje, apesar da variedade de histórias que ele pode aproveitar, costuma dividir o seu material sob a forma da peça em três atos. Isso se tornou costume — e não a peça de cinco atos. Ou ele pode preferir a utilização de várias cenas rápidas, o que também está na moda; ou um único ato prolongado, sem interrupção. Mas seja qual for a escolha, é provável que ele parta dessas formas consagradas. O mesmo faz o compositor quando se põe a trabalhar.

Busoni achou que isso era uma desvantagem, e escreveu um panfleto para provar que o futuro da música exigia que os compositores se libertassem desses esquemas preestabelecidos. Apesar disso, os compositores continuam a depender deles tanto quanto antes, e a aparição de um novo molde formal continua a ser tão rara quanto sempre foi.

Seja qual for o molde formal escolhido, há alguns princípios estruturais de base que devem ser obedecidos. Em outras palavras, você pode escolher entre vários esquemas arquiteturais, mas eles devem sempre justificar-se psicologicamente pela natureza do próprio material. É esse fato que empurra o compositor para fora das limitações do seu molde.

Tomemos, por exemplo, o caso de um compositor que está trabalhando uma forma que costuma pressupor uma coda, ou seção de encerramento, na sua parte final. Um dia, trabalhando o seu material, ele chega a uma idéia que serviria para a coda. Digamos que essa coda específica seja particularmente tranqüila, com um ar de reminiscência. Antes dela, entretanto, um longo clímax deve ser construído. O compositor dedica-se então à criação desse clímax; mas, encerrada essa seção climática, ele pode descobrir que a coda tranqüila tornou-se supérflua. Nesse caso, o molde formal será abandonado, devido às exigências de um material que evolui.

Da mesma maneira, Beethoven, no primeiro movimento da sua Sétima Sinfonia, apesar do que dizem todos os manuais a respeito dos "temas contrastantes" do primeiro movimento da sonata-forma, dispensou esses temas contrastantes, devido ao caráter específico do material temático com que iniciou o seu trabalho.

Você deve se lembrar, assim, de duas coisas: das linhas gerais da forma musical e da maneira como o conteúdo de uma idéia pode levar o compositor a utilizar aquele molde de uma maneira particular e pessoal

— uma maneira que pertence apenas àquela determinada peça. Isto se aplica principalmente à música erudita. As canções folclóricas são feitas muitas vezes dentro de moldes absolutamente similares; mas não há duas sinfonias iguais.

No domínio da forma, a primeira preocupação deve ser a criação de algo que se assemelha à "linha longa" mencionada em capítulos anteriores. É essa linha longa que nos dá o sentido da direção, e devemos ser capazes de sentir que essa direção era inevitável. Sejam quais forem os meios empregados, o resultado final deve produzir no ouvinte um sentimento reconfortante de coerência, nascido da necessidade psicológica das idéias musicais com que o compositor deu início ao seu trabalho.

DISTINÇÕES ESTRUTURAIS

Há duas maneiras de considerar-se uma estrutura musical: (1) a forma em relação com a peça como um todo e (2) a forma em relação às partes separadas da música. As distinções formais do primeiro tipo tratam de movimentos inteiros de uma sonata, uma suíte ou uma sinfonia. As pequenas unidades formais são as que se reúnem para formar um movimento completo.

Pode-se facilitar a tarefa do leigo, nesse ponto, através de uma analogia com o que acontece em um romance. Um romance de bom tamanho pode dividir-se, por exemplo, em quatro livros __livros I, II, III e IV. Isto seria semelhante aos quatro movimentos de uma suíte ou de uma sinfonia. O livro I, por sua vez, pode estar dividido em cinco capítulos — e o movimento I pode compor-se de cinco seções. O capítulo divide-se em parágrafos; na música, cada seção pode ser dividida em seções menores, embora infelizmente não haja qualquer termo musical para definir essas pequenas unidades. Os parágrafos compõem-se de frases; na música, a frase é análoga à idéia musical. E, naturalmente, a palavra pode ser comparada a uma nota isolada. Não é preciso dizer que essas comparações só valem de uma maneira genérica.

Na análise de um movimento isolado, tornou-se costume representar as seções maiores pelas letras A, B, C, etc. Divisões menores podem ser representadas por a, b, c, etc.

PRINCÍPIOS ESTRUTURAIS

Há um princípio quase onipotente em música que serve para criar a sensação de equilíbrio formal. Ele é tão fundamental para a nossa arte que estará presente, ao

que tudo indica, sempre que alguém escrever uma peça de música. Esse princípio, extremamente simples, é o da repetição. A maior parte da música baseia-se, estruturalmente, em uma interpretação ampla desse princípio. Parece mais justificável usar a repetição na música do que em qualquer outra arte, talvez devido ao caráter algo amorfo do material musical. Só há um outro princípio formal que exige menção, e que é o oposto da repetição — isto é, a não-repetição.

De uma maneira geral, a música que constrói a sua espinha dorsal através da repetição pode ser dividida em cinco categorias diferentes. A primeira é a repetição exata; a segunda, a repetição simétrica ou seccional; a terceira, a repetição por variação; a quarta, repetição por tratamento *fugato;* a quinta, repetição por desenvolvimento. Cada uma dessas categorias (com exceção da primeira) será tratada separadamente nos próximos capítulos. Veremos que cada categoria tem diferentes formas típicas que se incluem em um tipo específico de repetição. A repetição exata (a primeira categoria) é simples demais para precisar de qualquer demonstração especial. As outras categorias dividem-se de acordo com as seguintes formas típicas: I. Repetição simétrica ou seccional

a) Forma binaria (em duas partes)

b) Forma ternária (em três partes)

c) Rondo

d) Arranjo seccional livre

II. Repetição por variação

a) Baixo *ostinato*

b) *Passacaglia*

c) *Chaconne*

d) Tema e Variações

III. Repetição por tratamento/wgato

a) Fuga

b) Concerto Grosso

c) Prelúdio coral

d) Motetos e Madrigais

IV. Repetição por desenvolvimento

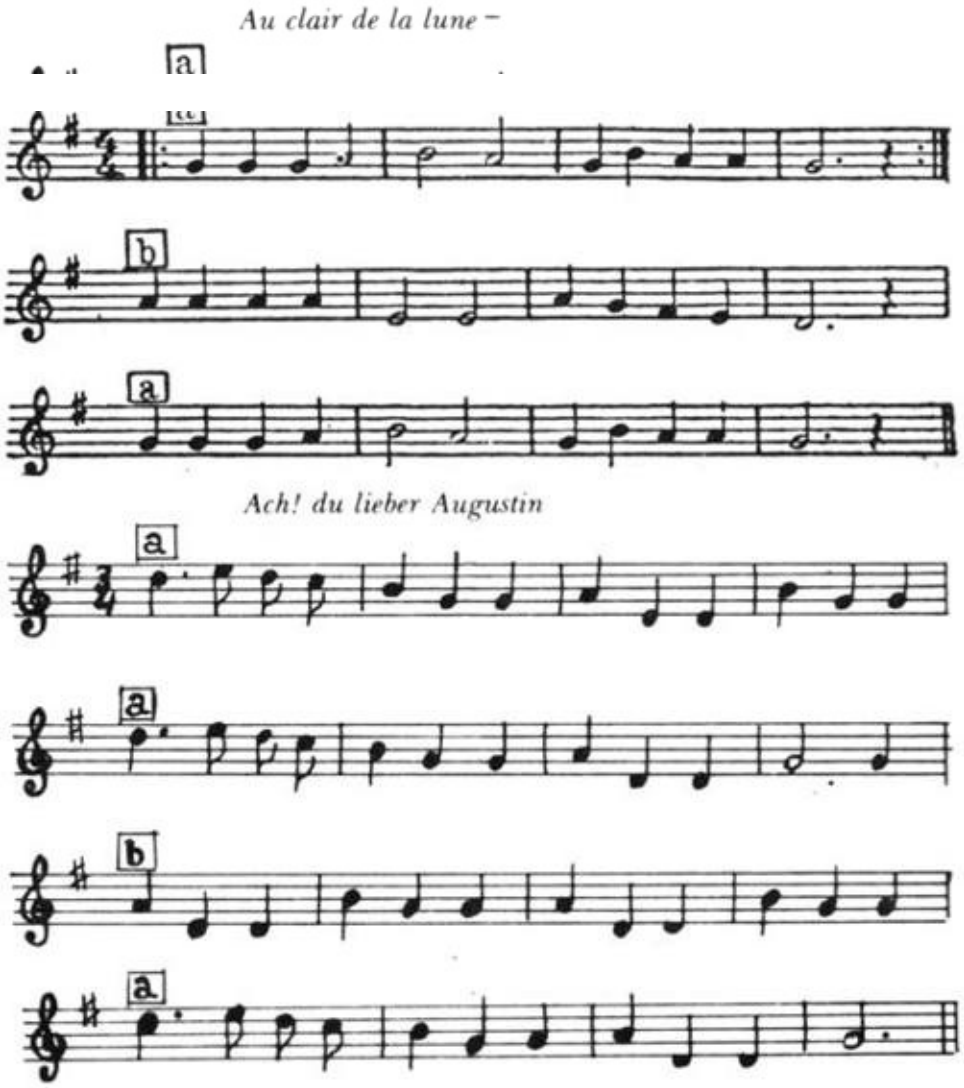
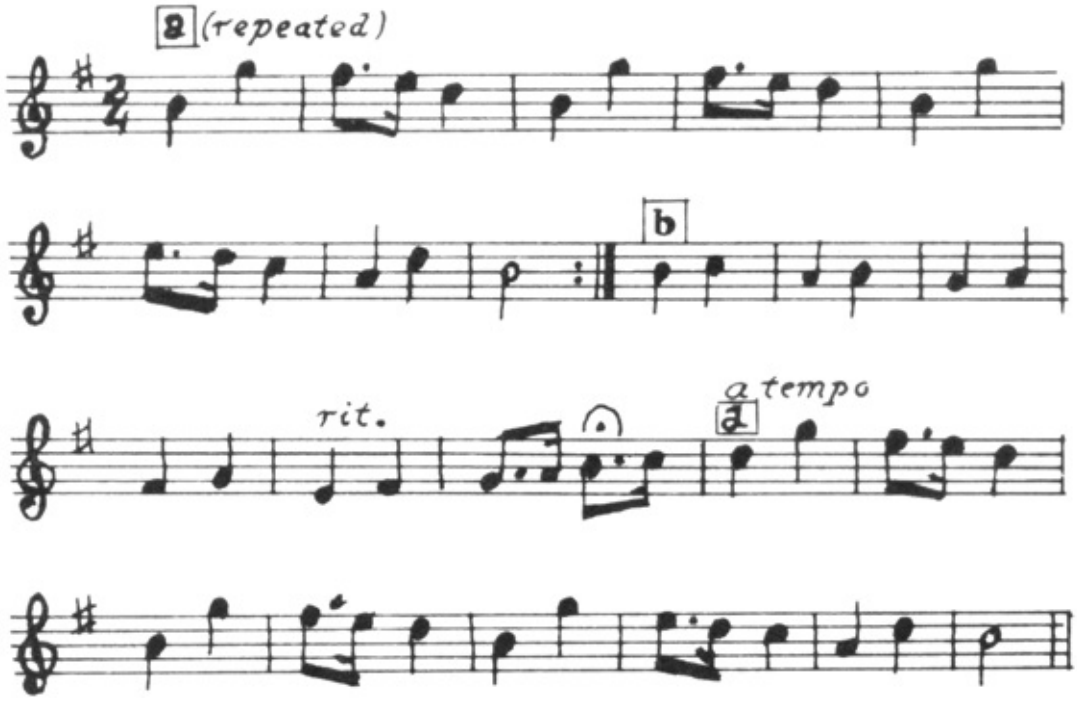
a) Sonata (primeiro movimento)

As outras categorias formais são as que se baseiam na não-repetição e as chamadas formas *livres.*

Antes de iniciar a discussão desses grandes esquemas formais de repetição, é bom examinar o princípio da repetição aplicado a uma escala menor. Isto pode ser feito facilmente porque esses princípios de repetição aplicam-se tanto às grandes seções que abrangem um movimento inteiro como às pequenas unidades dentro de cada seção. Assim, a forma musical assemelha-se a uma série de rodas dentro de rodas, em que a formação da roda menor é semelhante à da maior. Uma canção folclórica é construída muitas vezes de uma maneira semelhante à dessas pequenas unidades, e, sempre que possível, será usada para a ilustração desses princípios mais simples de repetição.

O mais elementar de todos é o da repetição exata, que pode ser representado por *a-a-a-a,* etc. Essa repetição simples pode ser encontrada em muitas canções, em que a mesma música se repete em estâncias consecutivas. A primeira forma de variação ocorre quando, em canções semelhantes, alterações mínimas são feitas na repetição de maneira a permitir o aproveitamento fiel do texto. Esse tipo de repetição pode ser representado por *a — a — a" — a",* etc.

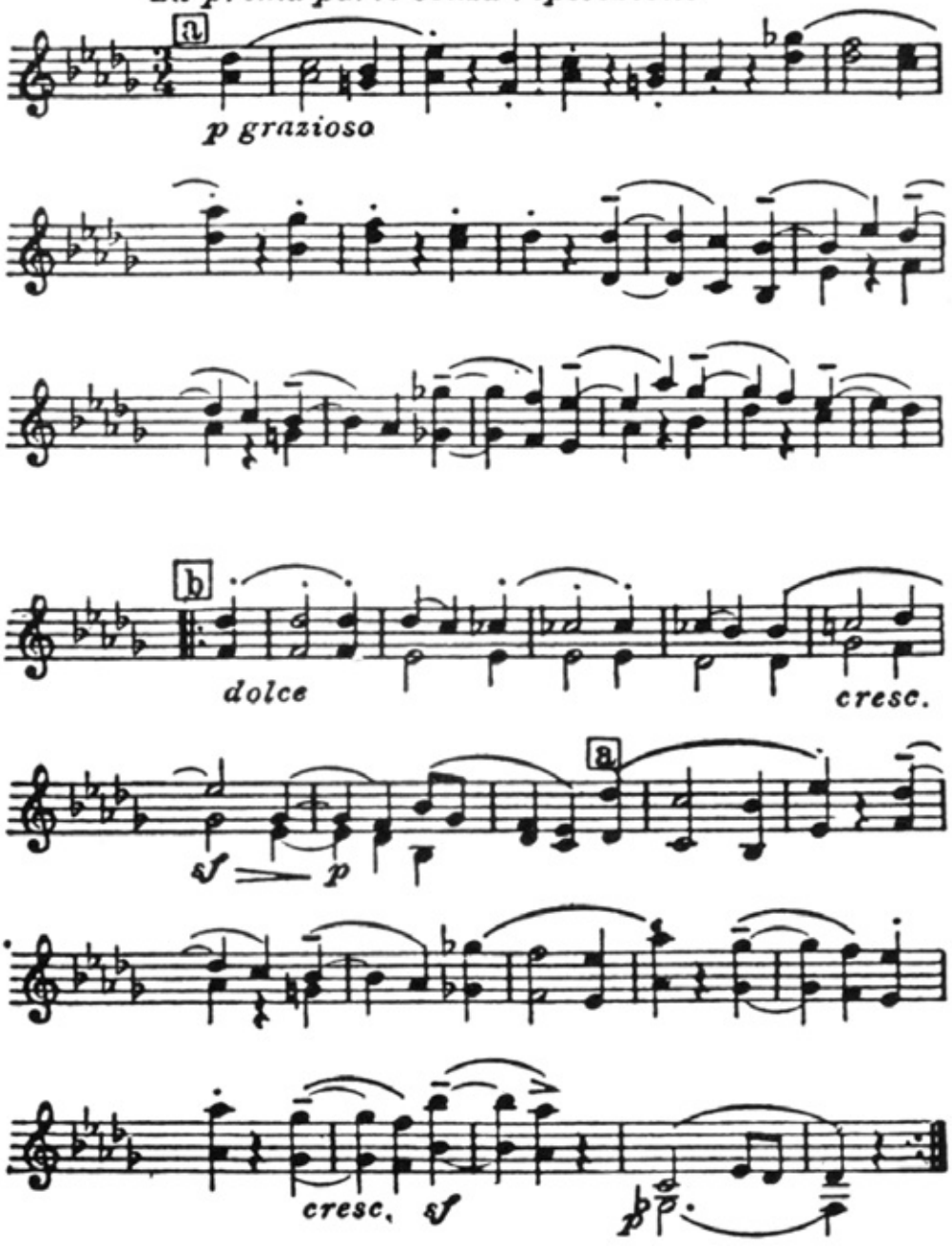
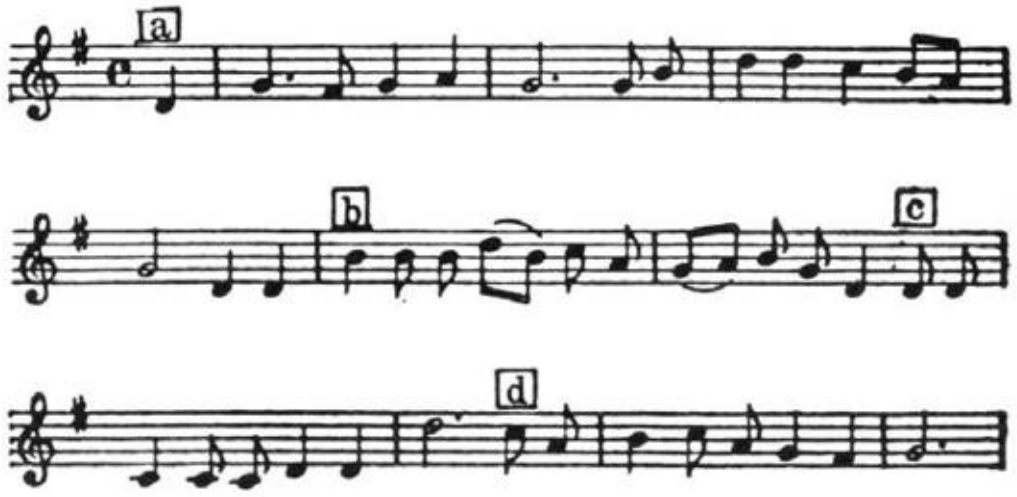
A forma seguinte de repetição é fundamental não somente para muitas canções folclóricas mas também para a música erudita em suas seções maiores e menores. É a repetição depois de uma digressão. Essa repetição pode ser exata, quando será representada por *a-b-a;* ou pode ser variada, quando então será representada por *a-b-a* . Muito freqüentemente em música o primeiro *a é* imediatamente repetido. Parece haver alguma necessidade fundamental de imprimir uma primeira frase ou seção na mente do ouvinte antes que venha a digressão. A maioria dos teóricos concorda, entretanto, em que a forma essencial *a-b-a* não é alterada pela repetição do primeiro *a.* (Na partitura musical costuma-se indicar a repetição pelo sinal: **| |** , com o que a fórmula fica sendo **| |** : a : | | -b-

a). Segue-se esse tipo de repetição em duas canções folclóricas, *"Au clair de Ia lune"* e *"Ach! du lieber Augustin."*

A mesma forma pode ser encontrada na música erudita. A primeira peça das *Cenas Infantis* de Schumann, para piano, é um bom exemplo de peça curta construída em *a-b-a*, repetindo-se o primeiro *a*.

Segue-se a linha melódica sem o acompanhamento.

A mesma fórmula, com pequenas alterações, pode ser encontrada como parte de uma peça maior, da primeira página do *Scherzo* da sonata op. 27, n.° 2 de Beethoven, para piano. Aqui, o primeiro *a*, ao ser imediatamente repetido, já sofre uma pequena alteração através de uma certa deslocação do ritmo; e a repetição final é diferente, devido ao caráter mais forte de cadência .(dotado pelo final **("Cadência",** em música, significa uma frase de encerramento). Segue-se a linha melódica.

Allegretto

La prima parte senza ripetizione

Seria fácil multiplicar exemplos da fórmula *a-b-a,* com pequenas variações, mas não pretendo esgotar o assunto. C) que é preciso lembrar a respeito dessas unidades menores é que, sempre que o tema é exposto, todas as possibilidades são de que ele será repetido imediatamente; que uma vez repetido, está na hora da digressão; e que depois da digressão, deve-se esperar um retorno ao primeiro tema. com uma repetição exata ou variada. Nos próximos capítulos veremos como essa mesma fórmula *a-b-a* se aplica a uma peça completa, inclusive à sonata-forma.

O outro princípio formal básico, o da não-repetição, pode ser representado pela fórmula *a-b-c-d,* etc.

Ele será ilustrado aqui em escala pequena pela canção folclórica inglesa *"The Seeds of Love",* cujas quatro frases são diferentes.

Esse mesmo princípio pode ser encontrado em muitos prelúdios compostos por Bach e seus

contemporâneos. Um exemplo curto é o prelúdio em si bemol maior do Livro I do *Cravo Bem Temperado.*

Nesse caso, a unidade é obtida adotando-se um padrão específico, escrevendo livremente dentro desse pa-drão, mas impedindo qualquer repetição de notas ou frases. Voltaremos ao assunto no capítulo sobre Formas Livres.

Obter a mesma unidade em uma peça de vinte minutos sem usar qualquer forma

de repetição temática não é coisa fácil. Isso explica que o princípio da não-repetição seja utilizado principalmente em peças curtas.

O leitor encontrará menos esse artifício do que as formas de repetição, que agora estudaremos em detalhe.

10. Formas Fundamentais

I. Forma Seccionada

Para o ouvinte, a forma de entendimento mais fácil é a que é construída por seções. A separação mais ou menos definida de partes relacionadas entre si é prontamente compreensível. Sob uma certa perspectiva, quase toda a música poderia ser considerada como composta de seções — mesmo os longos poemas sinfônicos de Richard Strauss. Mas nesse capítulo trataremos apenas das formas que são feitas claramente através da combinação de seções separadas.

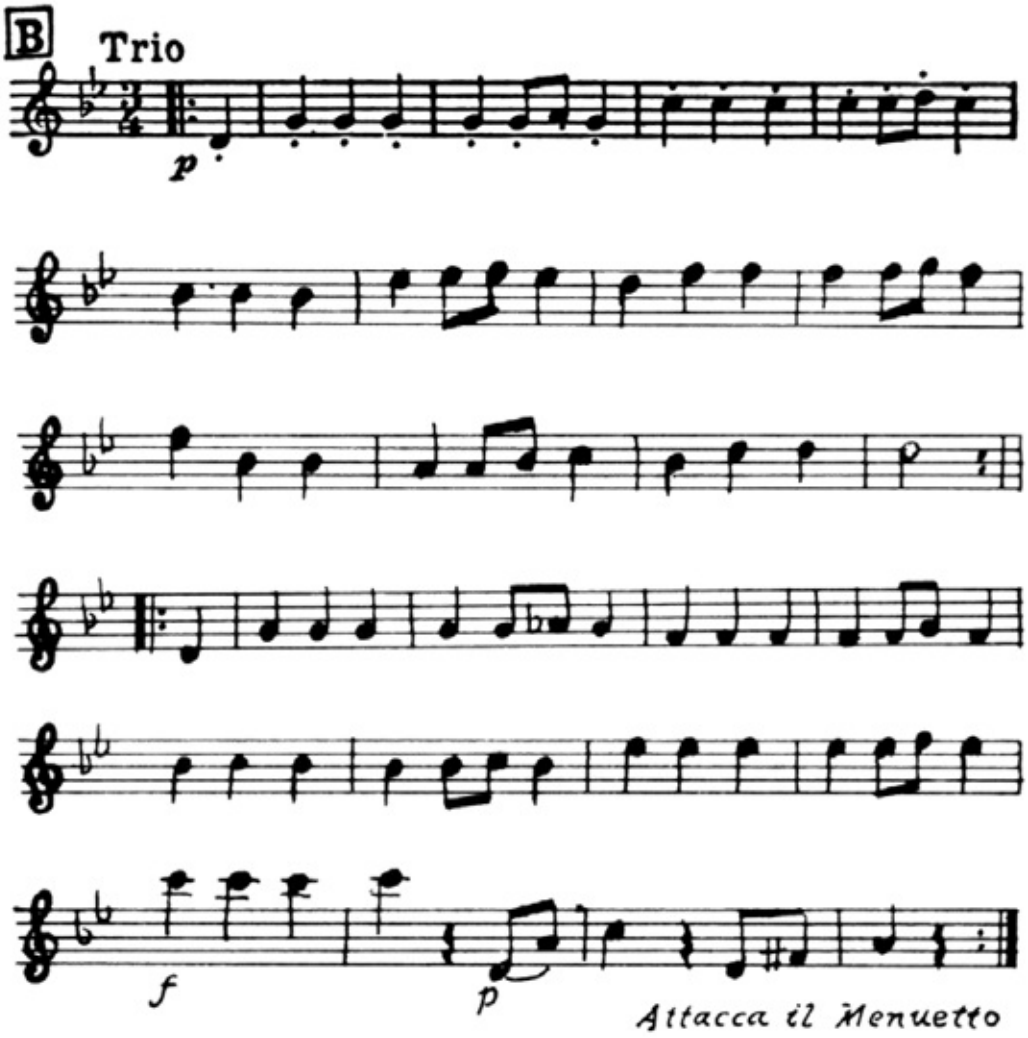
FORMA BINARIA

A mais simples dessas formas é a forma em duas partes, ou binaria, representada por A-B. A forma binaria é pouco usada atualmente, mas teve um papel preponderante na música escrita entre 1650 e 1750. A divisão em A e B pode ser vista claramente na página impressa, pois o fim da seção A é quase sempre indicado por uma barra dupla com um sinal de repetição. Algumas vezes o sinal de repetição é visto também no fim da seção B, quando a fórmula seria descrita mais exatamente corno sendo A-A-B-B. Mas, como eu já observei, ao analisar as formas costuma-se não levar em coma essas repetições exatas, porque elas realmente não ateiam a estrutura da música. Além disso, os intérpretes seguem o seu próprio critério quando se trata de executar ou não as repetições indicadas Em todas as outras formas, uma seção B indicaria uma seção independente, com material musical diferente do da seção A. Na forma binaria, entretanto, há uma correspondência geral entre a primeira parte e a segunda. A e B parecem equilibrar-se; B, muitas vezes, é pouco mais do que uma versão modificada de A. A maneira exata de efetuar essa "modificação" varia de peça para peça, e é um modo de obter variedade dentro da forma binaria. A seção B é feita muitas vezes em parte de uma repetição de A, e em parte do desenvolvimento de algumas frases que podem ser encontradas em A. Pode-se dizer, assim, que o princípio de desenvolvimento que, mais tarde, influiria tanto na música, teve a sua origem aqui. As duas partes dessa forma podem ser distinguidas claramente

pelo leigo se ele observar o forte sentimento de cadência que acompanha o final de cada parte.

A forma binaria foi utilizada em milhares de curtas peças para cravo, escritas durante os séculos XVII e XVIII. O tipo de suíte do século XVII compreendia quatro ou cinco dessas peças, que aproveitavam normalmente as formas da dança: a *allemande,* a *courante,* a sarabanda e a giga. Menos usadas eram a gavota, a *bourrée,* o *passepied* e a *loure.* (Esse tipo antigo de suíte não deve ser confundido com o da suíte moderna, que não é senão uma coleção de peças de caráter mais leve, em seus movimentos, que a sonata ou a sinfonia.)

Como exemplos de forma binaria, o leitor deveria ouvir as peças de François Couperin e Domenico Scarlatti. Wanda Landovska executa muito bem essas peças. Couperin, que viveu de 1668 a 1733, publicou quatro livros de peças para cravo, contendo um pouco da melhor música que já se escreveu na França. As peças às vezes têm títulos pitorescos, como *Lês Barri-cades Mistérieuses* ou *Lê Moucheron.* Essa última peça é um exemplo especialmente bom de forma binaria. Assim também é *La Commère,* que é, além disso, um exemplo brilhante do espírito e da graça do século de Voltaire. Em *Lês Langueurs Tendres,* acharemos um pouco da sensualidade da moderna música francesa. Dentro dos limites da sua forma miniatura, Couperin criou um mundo de sentimentos sutis.

Domenico Scarlatti (1685-1757) é a contraparte italiana de Couperin. Compôs centenas de peças em forma binaria, todas sob o nome genérico de sonata, embora não tenham nada em comum com a sonata posterior, em sentimento ou em forma. A personalidade de Scarlatti aparece fortemente em tudo o que ele escreveu. O seu estilo preferido explora o brilhantismo do cravo, com grandes saltos e cruzamentos de mão, que compõem um verdadeiro estilo instrumental. Scarlatti não temia empregar harmonias ousadas, que devem ter chocado os seus contemporâneos. (Muitas dessas harmonias foram "aparadas" por editores acadêmicos do século XIX.) É difícil escolher exemplos entre uma profusão tão grande de riquezas. Na edição Longo, as sonatas 413 (ré menor), 104 (dó maior) e 338 (sol menor) são verdadeiras obras-primas.

O segundo tipo de forma seccionada é a forma ternária, representada pela fórmula A-B-A. Já vimos de que maneira uma unidade pequena de uma peça pode ser construída no esquema *a-b-a.* Agora é preciso ver isto em relação com a peça como um todo.

FORMA TERNÁRIA

No caso da forma ternária, estamos lidando com um tipo de construção que continua a ser usado pelos compositores de hoje. Entre os exemplos antigos mais nítidos estão os minuetos de Haydn ou Mozart. Aqui, a seção B — às vezes chamada de "trio" -— contrasta com a seção A. Ela é algumas vezes uma pequena peça independente, cercada dos dois lados pela primeira parte: minueto-trio-minueto. Quando a volta à primeira seção significava uma repetição exata, os compositores não se davam ao trabalho de escrevê-la de novo, e contentavam-

se com a indicação "da capo" (do início). Mas quando há variação, a terceira seção deve ser escrita por extenso.

O minueto, e com ele a forma ternária, teve o seu caráter gradualmente alterado, mesmo entre os compositores chamados clássicos. Haydn deu início a essa transformação, e o minueto, de simples forma de dança, tomou a direção *doscherzo* beethoveniano. De fato, há poucos exemplos melhores de expansão gradual de um padrão formal do que essa metamorfose do minueto em *scherzo.* O esquema A-B-A permaneceu o mesmo, mas ganhou um caráter totalmente diferente. Na mão de Beethcn en, o gracioso minueto tornou-se algo de brusco e dinâmico, que contrasta fortemente com o movimento lento que precede o *scherzo.*

Uma importante alteração nessa forma foi adotada pelo próprio Beethoven, e pelos compositores que o seguiram. Nos primeiros minuetos *escherzos,* era comum que o final da primeira e da segunda parte tivesse um perfeito caráter de encerramento. Os exemplos posteriores, entretanto, ligam a seção A à seção B através de uma ponte, e fazem o mesmo com a volta de B a A, com o que se obtém uma impressão maior de continuidade. Essa tendência pode ser descoberta na maioria das formas musicais; os pontos que limitam as diversas seções tendem a dissolver-se ante a necessidade de criação de um fluxo contínuo. Divisões nítidas são mais fáceis de acompanhar do ponto de vista do ouvinte, mas o desenvolvimento posterior da forma costuma resultar em algo de mais flexível e ininterrupto.

Segue-se um exemplo típico do minueto de Haydn, no quarteto de cordas op. 17, n.° 5. As divisões estão claramente definidas.

Para um exemplo moderno de minueto, recomendo o minueto do *Lê Tombeau de Couperin,* de Ravel, uma série de seis peças para piano que foram mais tarde orquestradas pelo compositor. A forma é A-B-A, com algumas diferenças: a volta da seção A é feita de uma combinação engenhosa de A e B; e uma coda bastante elaborada aparece no final. Mas nada mudou, mesmo aqui, na forma básica do minueto.

Vejamos agora o que Beethoven fez com o minueto. Tomaremos como ilustração o mesmo *Scherzo* da sonata op. 27, n.° 2, para piano, cuja primeira página foi analisada no capítulo precedente. Analisando-se o *scherzo* como um todo, aquela primeira página, que tinha a forma ||: a :|| b-a, passa a ser o A de uma fórmula A-

B-A mais desenvolvida. A seção B — o Trio - tem um caráter mais igual, para efeito de contraste. Isto é quase sempre verdadeiro da parte média de um *scherzo,* o que torna as divisões facilmente distinguíveis. A volta a A é uma repetição exata.

Tocado lentamente, esse *scherzo* particular poderia ser entendido como sendo um minueto, o que já não acontece com *o scherzo* da sonata op. 27, n.° 1. O caráter beethoveniano, tempestuoso, torna-se incompatível com a dignidade do minueto que está na origem dessa forma. Escrever a seção B no estilo usual, mais contido, resultaria no enfraquecimento da atmosfera da seção A. E interessante observar como Beethoven consegue escrever uma seção contrastante e apesar disso conservar o caráter excitante da primeira parte. O retorno a A é variado por uma pequena sincopação no ritmo, que serve para enfatizar o clima tempestuoso.

A forma ternária, com pequenas adaptações, é o tipo genérico de muitas outras formas, que têm nomes diferentes. As mais conhecidas dessas formas são o noturno, a *berceuse, arêverie,* a balada, a elegia, a valsa, o estudo, o *capriccio,* o improviso, o *intermezw,* a mazurka, a *polonaise,* etc. Essas formas não são necessariamente ternárias quanto à sua estrutura, mas o mais provável é que sejam. Fique atento, sempre, à parte média contrastante, e ao retorno ao início. Estas são as marcas inconfundíveis da forma ternária.

A limitação de espaço impede que usemos aqui mais de uma ilustração. O prelúdio n.° 15 em ré bemol, de Chopin, é um exemplo excelente de "adaptação" da forma A-B-A. Depois de uma primeira parte tranqüila e homogênea, vem a parte B, que é mais dramática e "ameaçadora", para efeito de contraste. Ela revela uma tendência, que mais tarde se tornou cada vez mais freqüente, de procurar a ligação de B e A utilizando alguns elementos comuns a ambos, como figuras rítmicas ou melódicas (nesse caso, uma nota repetida). Tratada assim, a seção B parece brotar da primeira parte, em vez de ser apenas uma seção contrastante, que poderia pertencer igualmente a outra peça musical. O retorno a A, nesse prelúdio, é bastante abreviado. É como se Chopin dissesse ao ouvinte: "Você se lembra do clima da primeira parte.

Recuar alguns compassos bastará para que você tenha a idéia do todo, sem ser preciso tocar tudo de novo".

Esse raciocínio é bom para essa peça específica, e aumenta a originalidade e

concisão do tratamento formal.

O RONDO

O terceiro tipo importante a adotar o princípio da forma seccionada é o rondo. Ele pode ser reduzido facilmente à fórmula A-B-A-C-A-D-A, etc. Assim, a característica básica de todo rondo é o retorno do tema principal depois de cada digressão. O tema principal é o que importa; o número ou extensão das digressões é acidental. A digressão fornece contraste e equilíbrio. Esta é a sua função principal. Há tipos diferentes de rondo, lentos e rápidos. Mas o tipo mais comum é o que aparece no último movimento de uma sonata —

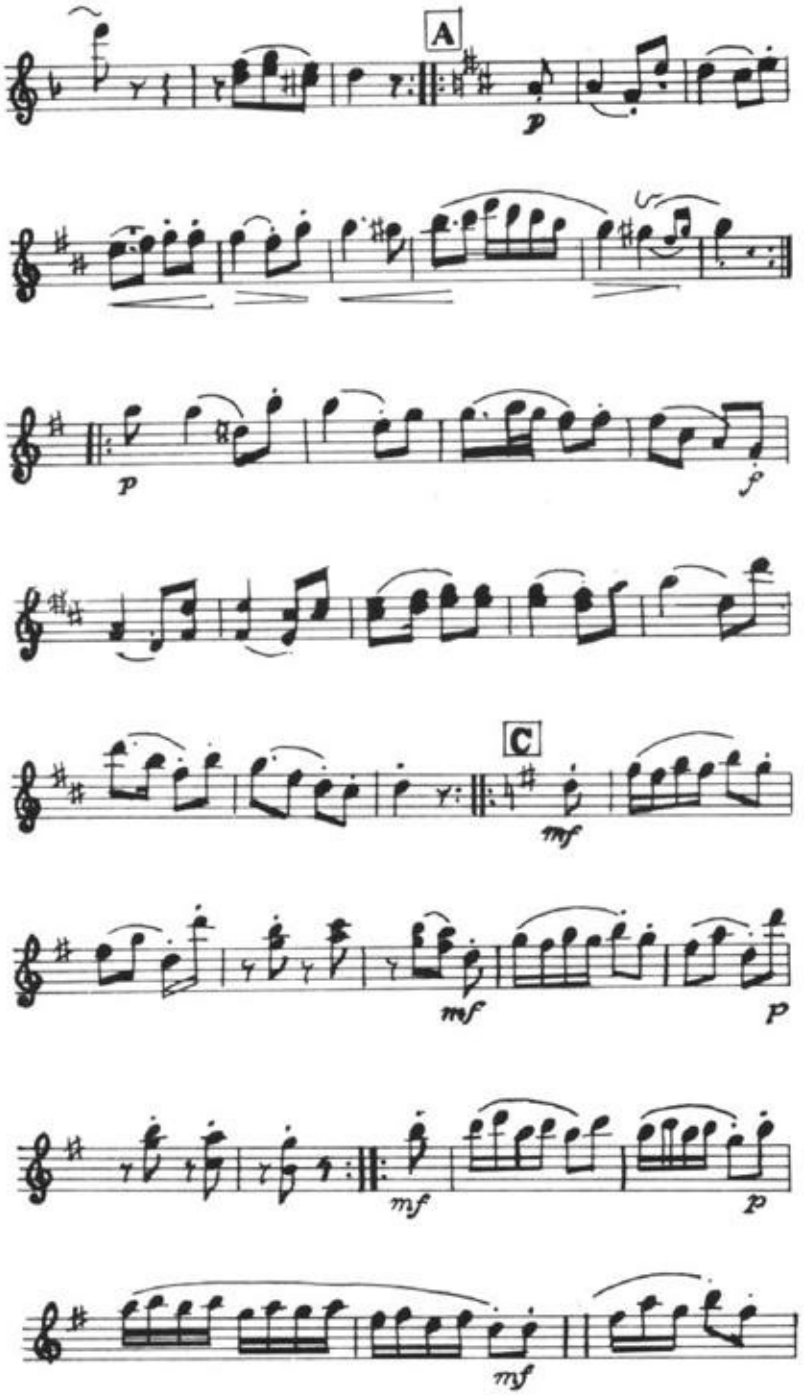
leve, bem-humorado, em estilo de canção.

O rondo é uma forma musical muito antiga, mas está longe de ter esgotado a sua utilidade. Pode-se encontrar exemplos em Couperin como nas últimas obras de Walter Piston. Em exemplos antigos, como no tempo de Haydn e Mozart, as divisões entre as seções eram bastante marcadas. Mas aqui também, desenvolvimentos posteriores tendem a romper com as fronteiras rígidas, de maneira que se pode dizer que a qualidade essencial do rondo é a criação de um fluxo ininterrupto de música. Esse estilo fluente é fundamental para o caráter do rondo, seja a música antiga ou moderna.

Uma bela ilustração do rondo antigo é a forma do último movimento da sonata n.° 7 em ré maior, de Haydn (veja o próximo exemplo). Você deve observar algo de importante: o fato de que a cada repetição do tema ele surge com alguma variação, o que conserva intacto o interesse apesar das muitas repetições. Rondós posteriores passaram a conservar essa técnica, variando o tema na sua reapresentação.

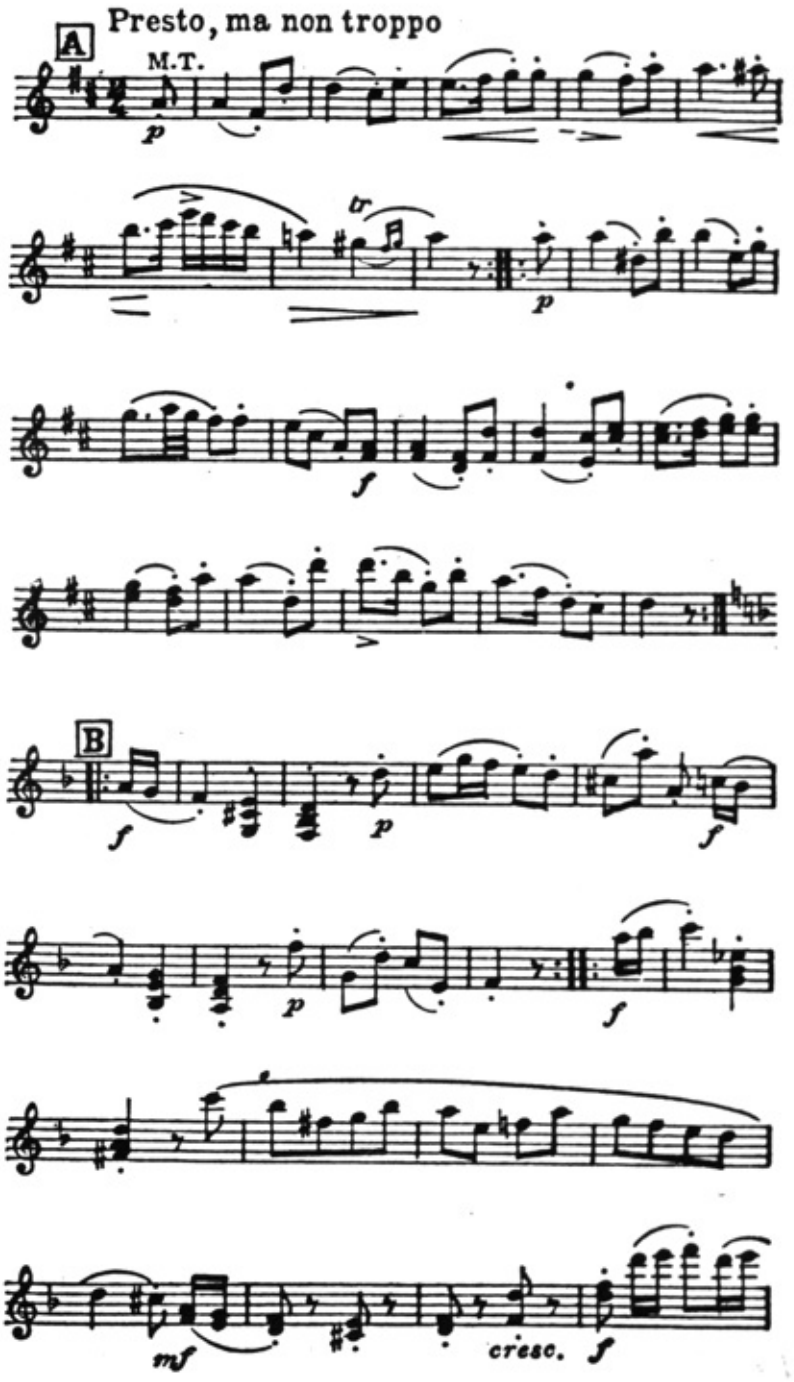
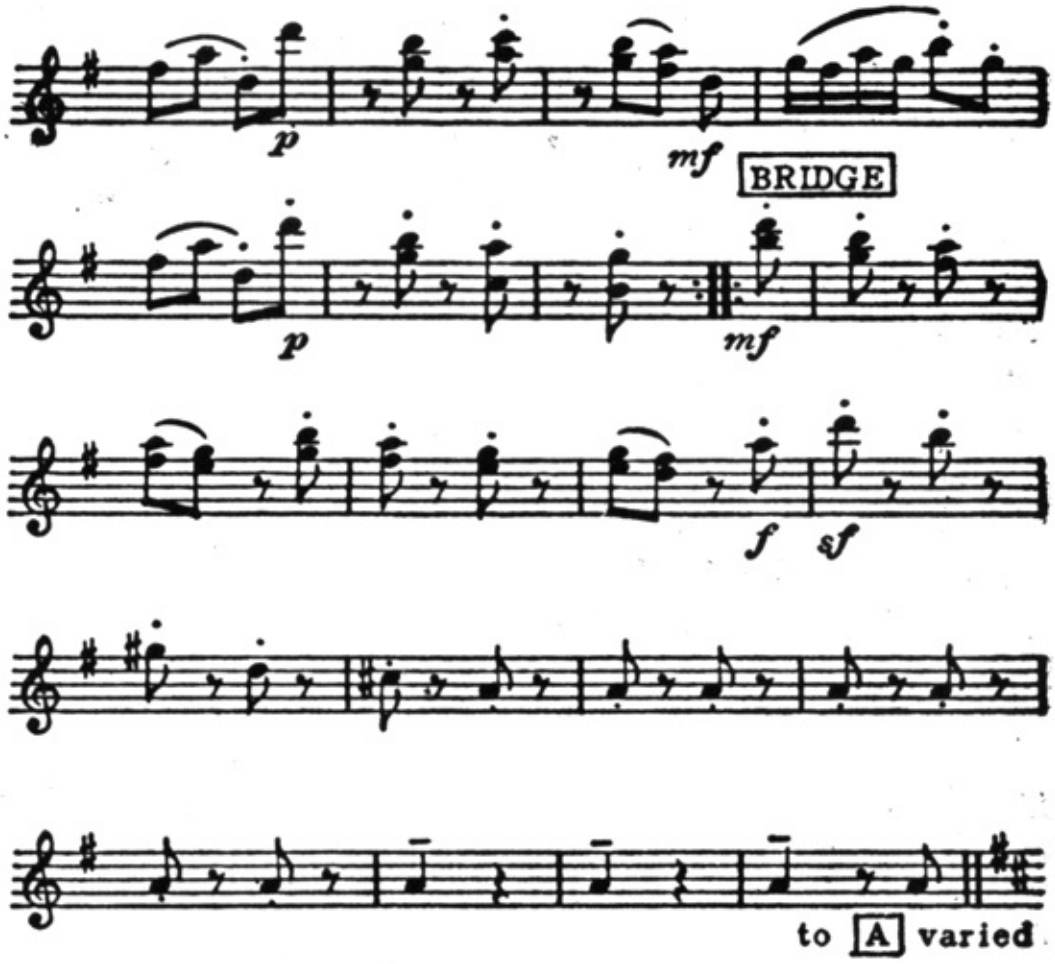
Exemplos modernos de rondo podem ser encontrados nas obras de Roussel, Milhaud, Hindemith, Stravinsky, Schoenberg, etc. O famoso exemplo de Strauss no *Till Eulenspiegel é* muito complexo para ser entendido sem uma análise especial.

FORMA LIVRE SECCIONADA

O quarto e último tipo de construção em seções não pode ser reduzido a uma fórmula, já que permite o arranjo livre de seções que componham um todo coerente. Todo arranjo que faça sentido, musicalmente

falando, é possível, como A-B-B ou A-B-C-A, ou A-B-A-C-A-B-A. O primeiro caso aparece no prelúdio n.°

20 ern dó menor, de Chopin; o último, na peça *Assustado* das *Cenas Infantis* de Schumann. A peça de Schumann pode ser seguida facilmente, porque as seções

são pequenas e de caráter bem diferenciado.

Um bom exemplo de arranjo não-convencional de várias seções, tal como utilizado por um compositor moderno, é a suite op. 14, de Bela Bartok, nos dois primeiros movimentos.

11. Formas Fundamentais

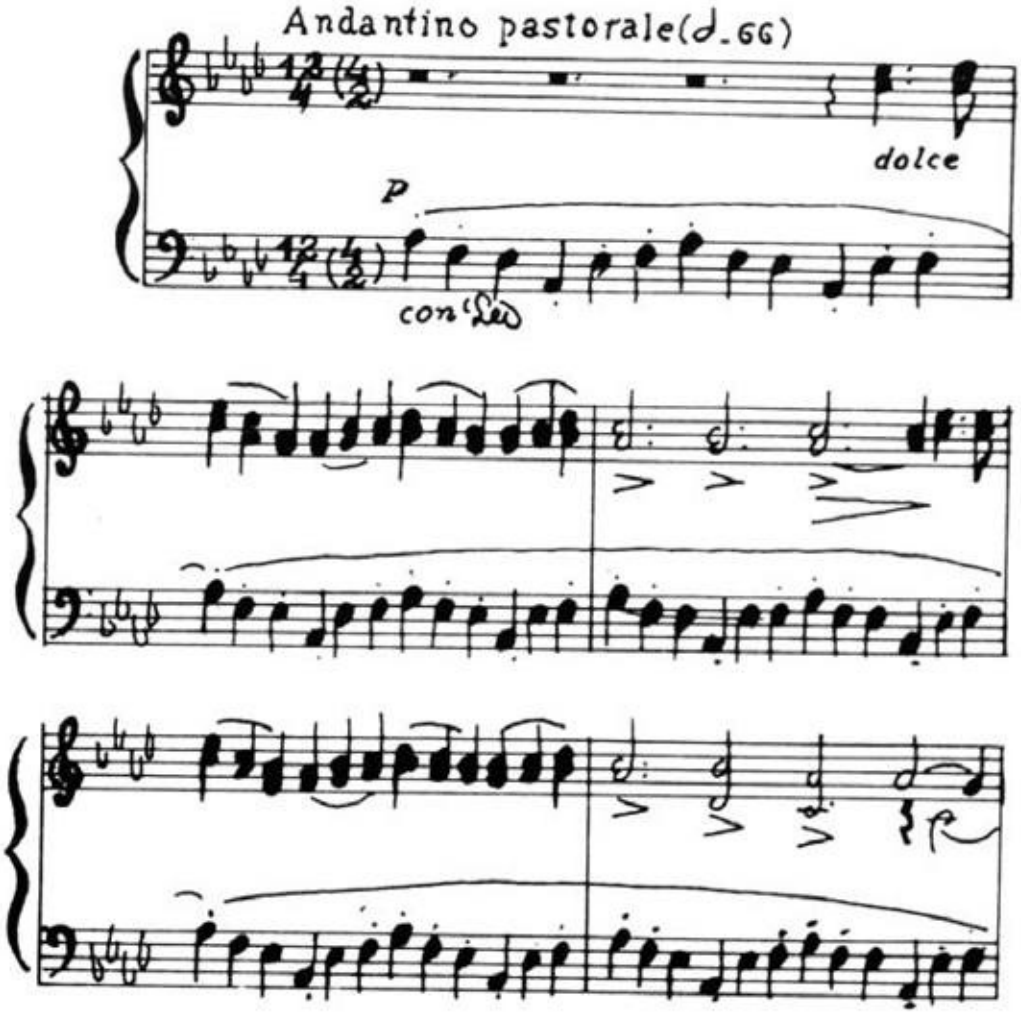
II. A Variação

As formas de variação exemplificam bem o que se espera que o ouvinte seja ou não capaz de ouvir no que se refere à estrutura da música. Isto é, seria inútil esperar que todo ouvinte, confrontado pela primeira vez com uma peça em variações, acompanhasse com toda perfeição cada uma das variações. Mas, para ele, é de grande utilidade conhecer as linhas gerais dessa forma, mesmo se é incapaz de anotar os detalhes logo da primeira vez. Com alguma preparação, é relativamente fácil acompanhar a estrutura de qualquer variação, seja a obra clássica ou moderna.

Antes de prosseguir, o ouvinte deve ser informado de que a variação em música tem dois aspectos diferentes, que não devem ser confundidos. O primeiro

aspecto é o da variação usada como artifício musical, de uma maneira puramente incidental. Isto é, qualquer dos elementos da música pode ser variado —

qualquer harmonia, qualquer melodia, qualquer ritmo. Da mesma forma, a variação como artifício pode ser aplicada momentaneamente a qualquer forma — sonata, fuga, forma seccionada, etc. É, de fato, um artifício tão fundamental que os compositores voltam sempre a ele, e o aplicam muitas vezes sem pensar. Mas o segundo aspecto não deve ser esquecido - a variação aplicada como princípio formal; e é desse segundo aspecto que eu me proponho a tratar aqui.

O princípio da variação, na música, é muito antigo. Pertence tão natural à nossa arte que seria difícil imaginar uma época em que não tenha sido usado. Mesmo no tempo de Palestrina, e antes, quando a música vocal dominava, o princípio de variar uma melodia estava bem estabelecido na prática musical. Uma Missa composta por um mestre do século XVI baseava-se muitas vezes em uma única melodia, que era usada sob uma forma diferente em cada uma das partes da missa. Embora o princípio da variação tenha sido usado primeiro no terreno da melodia, os virginalistas ingleses (que compunham para o virginal) logo o adaptaram ao estilo instrumental, variando a estrutura harmônica de uma maneira semelhante à que é empregada hoje. De fato, esses

primeiros mestres ingleses usaram tanto esse novo artifício que ele se tornou monótono; deixou de ser um princí-

pio formal para se tornar uma fórmula. Qualquer pessoa era capaz de tomar um tema e escrever dez variações para ele, cheias de escalas e trinados e uma profusão de figurações, que não chegavam a ser propriamente interessantes.

É claro que isso não se aplica aos melhores exemplos do período, como as variações de Byrd para *O Mistress Mine.*

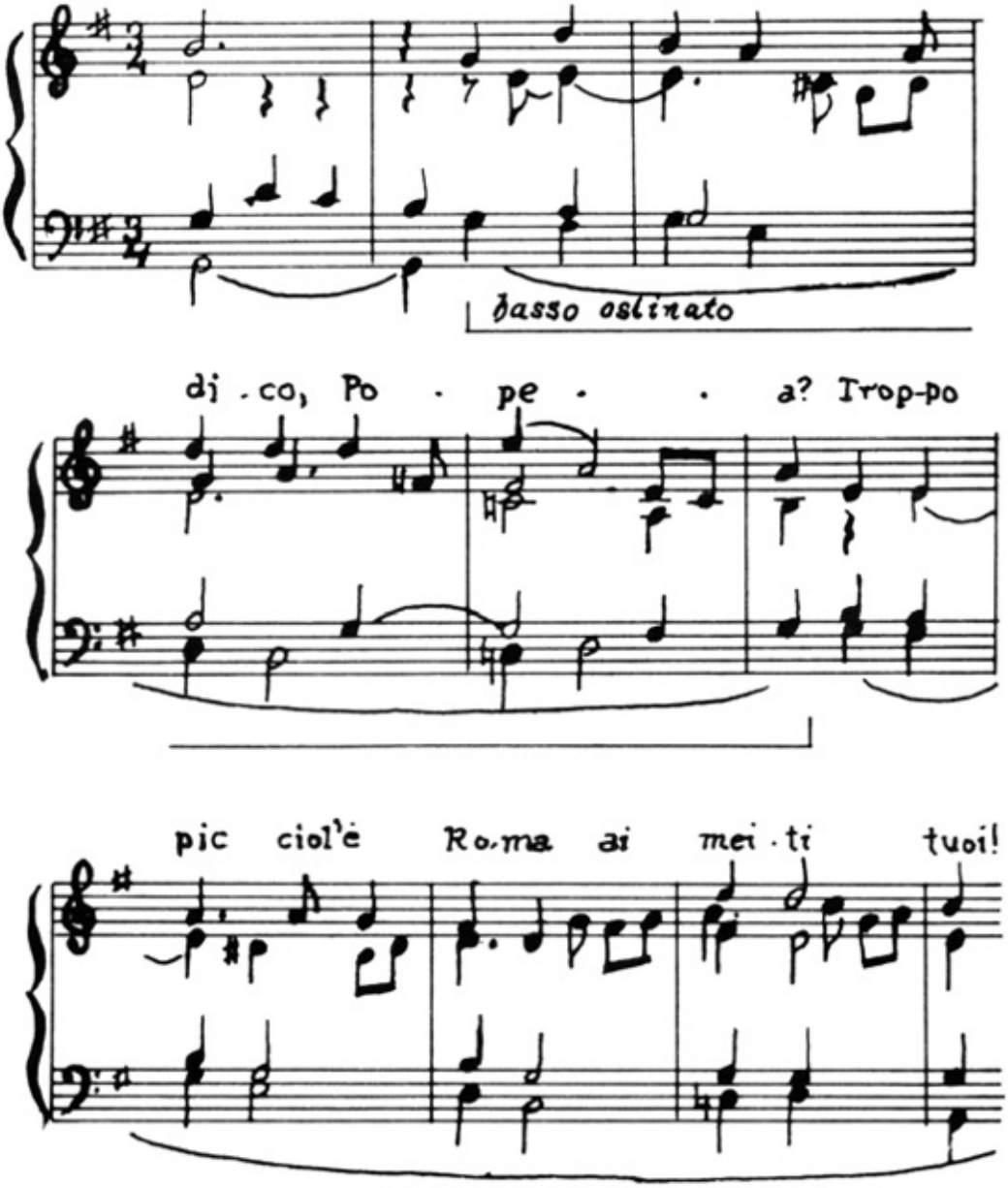
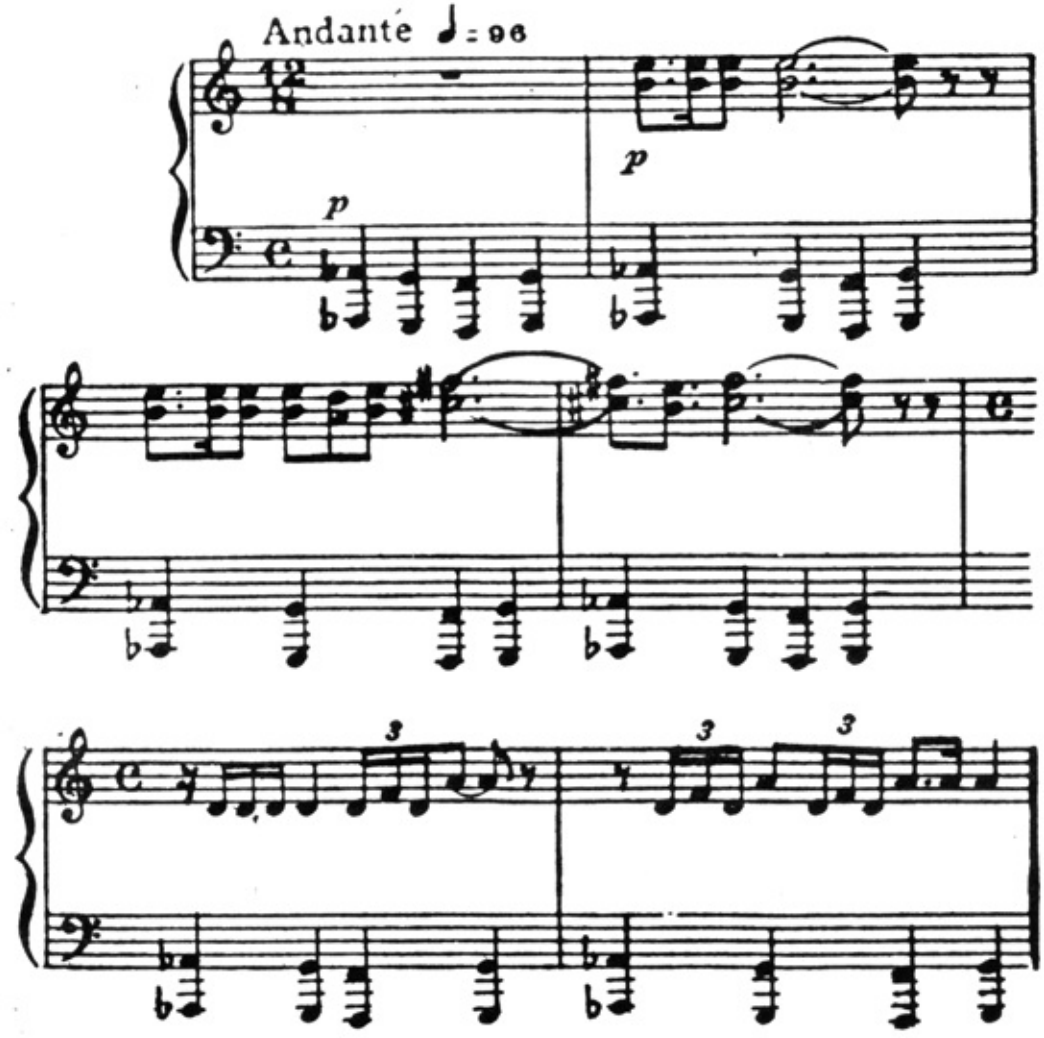
Desde aquele tempo, dificilmente se passou uma década sem que os compositores tivessem empregado a forma da variação. Como estrutura básica,

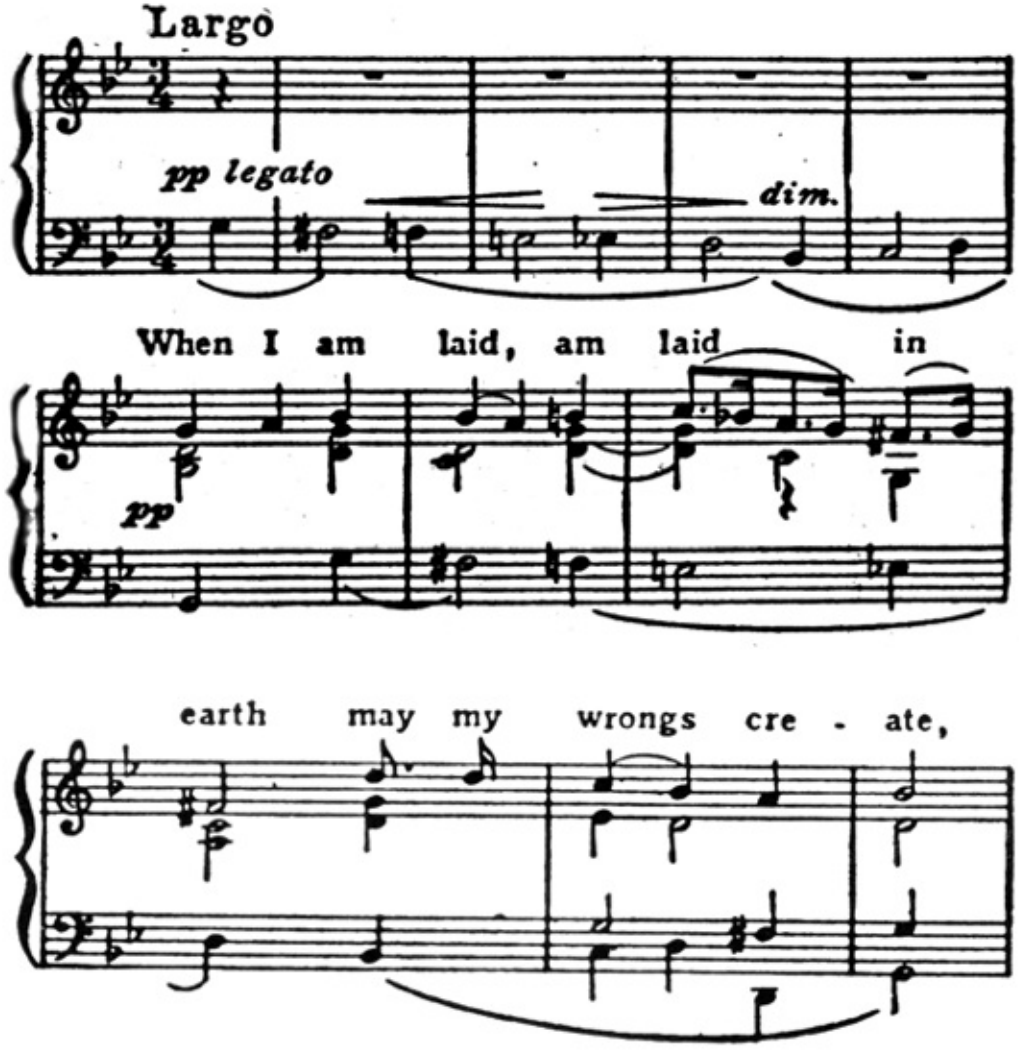
ela foi usada repetidamente por Haydn e Mozart, pelos primeiros românticos, como Beethoven e Schubert, e pelos românticos posteriores, como Schumann e Brahms. Depois disso, continuou a florescer, como o demonstraram o *Don Quixote,* de Strauss, as *Enigma Variations* de Elgar, as variações *Istar* de D'Indy, e, em tempos mais recentes, *oOcteto* de Stravinsky, *oSchwanendreher* de Hindemith e o quarteto de cordas de Roy Harris intitulado *Três Variações sobre um Tema.* Isso deveria provar, se é que é necessário provar, que as formas de variação saõ fundamentais para a história da música; e é improvável que os compositores cheguem algum dia a abandoná-las.

BAIXO *OSTINATO*

Dos quatro tipos de variação, o baixo *ostinato* é o de reconhecimento mais fácil. Ele seria denominado com mais propriedade artifício musical do que forma musical. A tradução do italiano "basso ostinato" - baixo obstinado — fornece uma descrição exata do que ele é. Uma frase curta — uma figura de acompanhamento ou uma verdadeira melodia — é repetida incessantemente na voz mais grave, enquanto as partes superiorés prosseguem normalmente. É um método fácil de escrever "música moderna" da safra de 1920, a mão esquerda repetindo as mesmas coisas enquanto a direita trata de improvisar. Talvez por causa disso, o baixo *ostinato* exerceu durante algum tempo uma atração exagerada sobre os novos compositores.

Vejamos agora ilustrações do baixo *ostinato* tal como ele foi praticado em diferentes períodos. As versões mais simples são aquelas em que o baixo é pouco mais do que uma figura de acompanhamento. A *Pastoral* para piano de Sibelius está nesse caso.

Outro exemplo, mais recente, é o *Cortège,* do oratório *Davi,* de Honneger. Aqui, também, o baixo *ostinato* é apenas uma figura, que combina bem com as mudanças provocantes da parte superior:

basso ostinato
di . co, Po . pe . . a? Trop-po
pic ciol'è Ro.ma ai mei . ti tuoi!

Note que depois que o baixo se estabelece com firmeza na sua consciência, ele passa a ser "ponto pacífico", o que permite concentração maior no resto do material.

Muitas belas ilustrações podem ser extraídas da música do século XVII. Eis um trecho de uma das últimas obras de Monteverdi, *Coroação de Popea*, escrita em 1642. Nesse caso, o baixo já não é uma simples figura; é uma melodia que tem os seus próprios direitos.

Henry Purcell, um dos maiores compositores que a Inglaterra já produziu, viveu no final do século XVII, e tinha uma predileção especial pelo baixo *ostinato.* Suas obras estão cheias de exemplos imaginosos desse artifício

— como o "Lamento de Dido" da célebre ópera *Dido and Aeneas.*

O baixo, aqui, é surpreendentemente cromático, e portanto, fácil de gravar, e os acordes estão envolvidos em uma atmosfera romântica que aponta para além do período de Purcell.

Um dos melhores exemplos modernos é o trecho "O Violino do Soldado", da pantomima de Stravinsky *História do Soldado.* Com a ajuda de quatro notas em *pizzicato* no contrabaixo, Stravinsky forma um quadro meio lamentoso, meio

sarcástico, que é uma das melhores manifestações de humor da música moderna. Felix Petyrek também conseguiu efeitos humorísticos do baixo *ostinato* nas suas *Onze Pequenas Peças para Crianças.*

A PASSACAGLIA

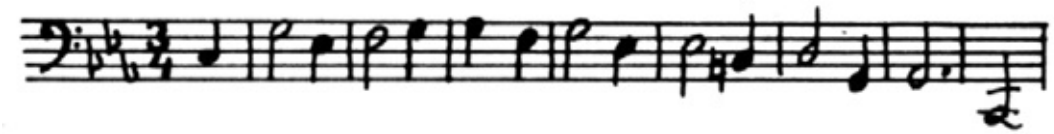
A *passacaglia é* o segundo tipo de variação. Aqui, novamente, como no baixo *ostinato,* toda uma composição é baseada sobre a repetição de um baixo. Mas, desta vez, o baixo é invariavelmente uma frase melódica, nunca uma simples figuração. Ele também se presta a um tratamento mais / variado, como logo veremos, do que as repetições literais do baixo *ostinato.*

Não se conhece muito bem a origem da *passacaglia.* Há quem diga que se trata de uma dança lenta, em compasso terná-rio, de origem espanhola. De qualquer maneira, a atual *passacaglia* e as antigas têm sempre um caráter lento e dignificado, conservando a medida 3/4. Mas todas as conexões com a dança se perderam.

Uma *passacaglia* começa invariavelmente com a afirmação de um tema desacompanhado, no baixo. Já que é esse tema quem dará fundamento a todas as variações posteriores, é da máxima importância que o tema se fixe na memória do ouvinte. Assim, como regra, as primeiras variações repetem literalmente o tema, no baixo, enquanto a parte superior dá início, suavemente, à sua movimentação.

De maneira geral, o compositor tem dois objetivos ao tratar a *forma passacaglia.* Primeiro, com a adição de cada nova variação o tema deve ser visto a uma nova luz. Em outras palavras, o interesse do baixo sempre repetido deve ser mantido e incentivado pela imaginação criadora do compositor. Segundo, à parte a beleza de cada variação tomada em si mesma, elas devem ter, em conjunto, um efeito cumulativo, de modo que a forma como um todo seja psicologicamente satisfatória. Este segundo objetivo tem-se afirmado particularmente desde os tempos de Bach.

As repetições literais do tema no baixo não precisam ser repetidas depois das primeiras variações. O

artifício mais simples é fazer com que o tema se mova para as partes médias ou superiores, invertendo a sua posição natural. Outros artifícios ocultam momentaneamente o tema, embora ele esteja sempre presente nas notas

superiores de alguma figuração ou nas notas inferiores do que pode ser um mero acompanhamento de acordes.

Outras possibilidades de variação residem na execução do tema duas vezes mais rápido ou duas vezes mais lento, ou combinado contrapontisticamente com novo material temático.

Para unir as diferentes variações em um conjunto harmonioso, é costume agrupar as variantes de características similares. Isso permite transições mais suaves de um tipo de variação para outro. O efeito cumulativo tem sido alcançado muitas vezes, do tempo de Bach em diante, pelo processo simples de aumentar o número de notas em cada compasso, criando uma sensação de clímax através da movimentação sempre maior. De fato, uma das principais diferenças entre a utilização que Bach fez dessa forma e a de seus predecessores foi essa adoção de uma movimentação maior para atingir o clímax, um artifício que tem sido usado freqüentemente desde então, e não só na *passacaglia.*

Um dos melhores exemplos de toda a literatura musical, sempre citado quando se discute essa forma, é a grande *Passacaglia* em dó menor para órgão, de Bach. Ela se baseia no seguinte tema característico: O ouvinte leigo deveria estudar as notas ou o disco ou ambos repetidamente, já que poucas composições recompensarão melhor uma audição atenta. É necessário, de início, fixar o tema na memória.

Depois, lembrar que uma nova variação tem início sempre que o tema é repetido. Isso pode causar confusão, de início, quando, como nas primeiras duas variações, o padrão é quase idêntico, exceto quanto à intensificação das harmonias expressivas na segunda. Note como o movimento começa a acelerar na quarta variação, passando de colcheias a semicolcheias. Nas primeiras quatro variações, o tema conserva-se o mesmo; na quinta variação, ele pode ser descoberto, em uma versão disfarçada, na nota inferior de cada arpejo ascendente. Na oitava variação, uma nova linha de contraponto aparece por sobre os acordes, e em cada um deles a nota inferior é temática. Na variação seguinte, o tema é transportado para o soprano, tendo abaixo dele a linha de

contraponto. Note especialmente a intensidade crescente do final, logo antes do início da fuga. (As fugas costumam aparecer como conclusão de uma *passacaglia*, mas não afetam a forma em si mesma.)

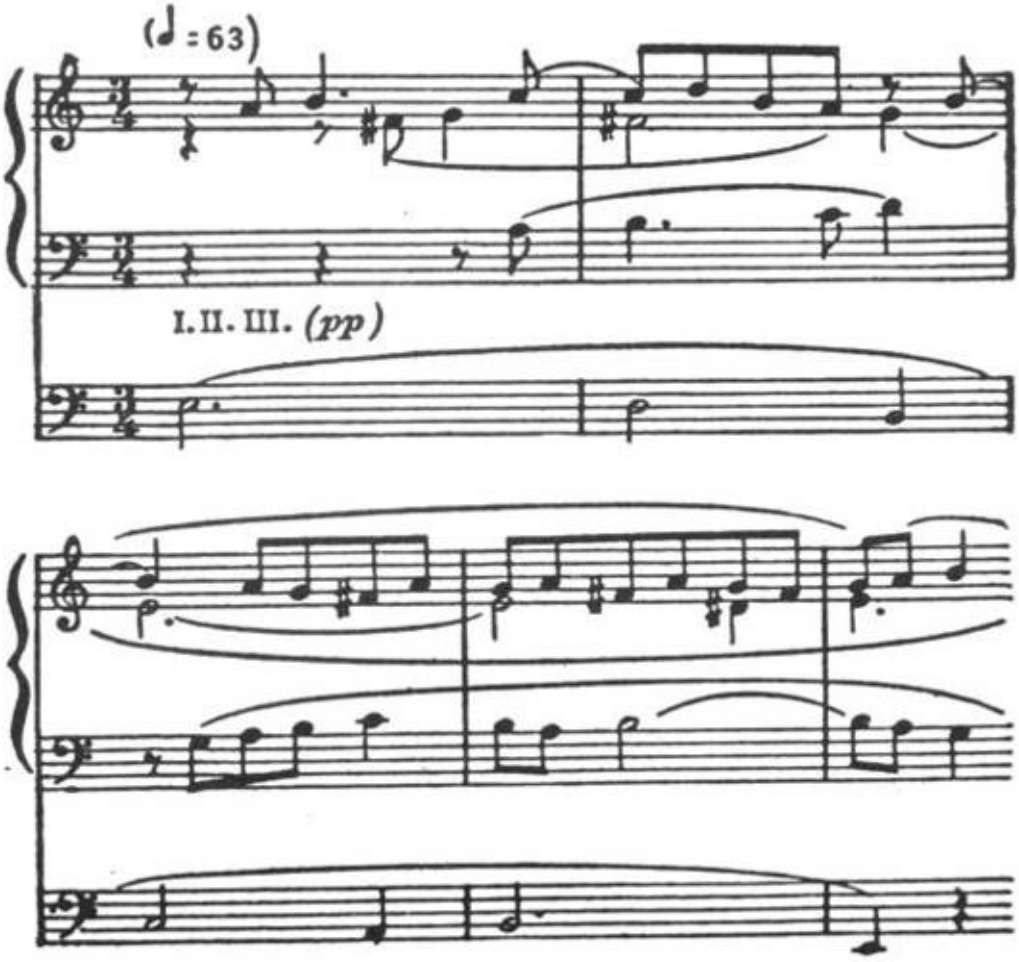
A *passacaglia* foi algo negligenciada durante o século XIX. Os compositores, durante esse período, pareciam preferir o tema e variações quando tratando a forma variada. Mas os compositores modernos voltaram à *passacaglia.* Um bom exemplo é o movimento central do Trio de Ravel para violino, violoncelo e piano. Alban Berg, na sua ópera *Wozzeck*, e Anton von Webern *(Passacaglia* para orquestra, op. 1) são casos mais recentes.

A CHACONNE

A *chaconne é* o terceiro tipo de forma em variações. Relaciona-se estreitamente à *passacaglia.* De fato, as diferenças são tão íntimas que às vezes os teóricos hesitam em classificar uma peça como *chaconne* ou *passacaglia,* se o próprio compositor esqueceu-se de fazê-lo. O exemplo clássico é o último movimento da Quarta Sinfonia de Brahms. Alguns comentadores referem-se a ele como sendo uma *passacaglia,* outros como *chaconne.* Como Brahms só o chamou de "quarto movimento", a discussão continuará provavelmente por mais tempo.

De qualquer maneira, a *chaconne,* como a *passacaglia,* deve ter sido originalmente uma dança lenta em compasso ternário. Ela ainda retém o seu caráter sóbrio e digno; mas, diferente *da passacaglia,* ela não começa com um baixo desacompanhado. Em vez disso, o tema do baixo é ouvido desde o início com as harmonias que o acompanham. Isto significa que o baixo não tem o papel de exclusiva importância que desempenha na *passacaglia;* pois na *chaconne,* as harmonias acompanhantes também se prestam à variação.

Assim, a *chaconne* é uma espécie de intermediário entre a *passacaglia* e o tema com variações, como se verá.

Eis um tema de *chaconne* do grande antecessor de Bach, Dietrich Buxtehude:

Nesse caso, como se vê, o tema no baixo já dispõe de harpas, de maneira que a sua primeira aparição assemelha-se à meira variação da *passacaglia.* É aí que a confusão começa. O grande exemplo moderno da forma *chaconne é* o menci-ido movimento da sinfonia de Brahms, pois é nessa categoria que eu o incluo.

Infelizmente, as limitações de espaço impedem aqui uma análise detalhada. É suficiente observar que o tema que mais tarde constituirá o baixo é ouvido inicialmente na parte superior dos acordes de abertura, que depois continuam a acompanhar em muitas ocasiões o tema. Em outras palavras, o baixo da *chaconne* tem um compromisso harmônico que não existe na *passacaglia.*

TEMA E VARIAÇÕES

O tema e variações *é* a última e mais importante das formas de variação. Sua fama espalhou-se para além dos domínios da música, de uma maneira parecida

com o que aconteceu com a fuga, e ele já apareceu como título de poemas e romances. O tema que é adotado para variação pode ser de autoria do compositor ou tomado de outra fonte. Como regra, tem um caráter simples e direto. É melhor que seja assim, e que o ouvinte possa ouvi-lo na sua versão mais simples antes que tenha início o processo de variação. O leitor deve ter em mente o fato de que o tema e variações, como muitas outras formas, tornou-se cada vez mais complexo com o passar do tempo. Nos exemplos- mais antigos, o tema foi usado em pequenas formas binárias ou ternárias, claramente definidas; as variações, por outro lado, ligavam-se de uma maneira pouco rígida, parecendo não dispor de outro princípio formal senão uma idéia geral de equilíbrio e contraste.

A prática moderna alterou esses dados. As linhas gerais do tema com que o compositor começou a trabalhar perdem-se muitas vezes no interior de cada variação, mas há um esforço definido no sentido de conduzi-las todas em direção a uma espécie de unidade formal. O que foi dito quanto a isso em relação à *passacaglia* — união de partes separadas tendo em vista um efeito cumulativo — é ainda mais válido para o tema com variações.

Há tipos diferentes de variação que podem ser aplicados praticamente a qualquer tema. Pode-se distinguir claramente cinco tipos gerais: variações (1) harmônicas, (2) melódicas, (3) rítmicas, (4) contrapontísticas e (5) uma combinação desses diversos tipos. Nenhuma fórmula teórica é capaz de prever antecipadamente os esquemas de variação a que pode aventurar-se um compositor imaginoso. É até difícil ilustrar com exemplos as divisões principais que escolhi. Para fins de ilustração, pareceu-me melhor escrever os inícios de esquemas típicos de variação para alguma melodia bem conhecida, como *Ach! du lieber Augustin* (ver o Apêndice I).

Como já foi dito, isso não esgota de maneira alguma as possibilidades quase ilimitadas de variação de um tema. A maioria dos compositores costuma conservar-se próximo do tema original no início da composição, tomando a partir daí liberdades sempre maiores à medida que a peça progride. Freqüentemente, no fim, o tema *é* enunciado mais uma vez na sua forma original. É como se o compositor dissesse: "Você vê como foi possível ir longe; e agora, eis-nos de volta ao princípio".

A literatura musical dispõe de uma tal abundância de temas com variações que a menção de qualquer exemplo parece algo supérflua. Não obstante, aconselho vivamente ao leitor que ouça o primeiro movimento da sonata em lá maior para

piano de Mozart, que é um tema com seis variações. Note que a estrutura geral do tema conservou-se nas seis variações. A variação l é um bom exemplo do tipo de variação melódico-florida; a número 4, da "esqueletização" da harmonia. Outro pequeno artifício, muito estimado pelos mestres clássicos, está exemplificado na terceira variação, quando a harmonia passa de maior a menor. Do ponto de vista do ouvinte, é importante ter consciência do início de cada nova variação, de maneira que a peça, na sua mente, se divida de uma maneira semelhante à que o compositor imaginou quando deu início ao seu trabalho.

Exemplos excelentes do século XIX, muito mais complexos que o de Mozart, são os "Estudos Sinfônicos" de Schumann e o menos conhecido mas admirável "Tema e Variações", de Gabriel Fauré.

Um interessante exemplo moderno, contendo uma pequena variação da própria forma da variação, é o movimento central do *Octeto* de Stravinsky. Aqui, em vez do esquema usual — A-A'-A"-A'" —, etc, temos este plano: A-A’-A’’-A’-A’’’-A’’’’-A’-A. O curioso aqui é que o compositor, depois de algumas variações, não retorna ao próprio tema do início (como na forma do rondo), mas à primeira variação do tema.

As minhas Piano *Variations* (1930), baseadas em um tema relativamente curto, alteram o processo usual, colocando a versão mais simples do tema em segundo lugar, e chamando de tema" o que é, propriamente falando, uma primeira variação. A idéia foi apresentar ao ouvinte, de início, uma versão mais vigorosa do tema, o que parecia apropriado ao caráter dramático i composição como um todo.

12. Formas Fundamentais

III. A Fuga

O capítulo I começou com a premissa de que era essencial, para ouvir com inteligência, ouvir uma quantidade maior de música; e que a leitura, simplesmente, não poderia substituir o ato de ouvir música.

Isso é especialmente verdadeiro no que se refere às formas *fugatas.* Se você quer realmente entender o que se passa nessas formas, deve estar disposto a voltar muitas vezes a elas. Mais do que qualquer outro molde formal, a fuga exige uma audição atenta da parte do leigo.

Seja o que for que apareça sob a denominação de forma *fugata*, participa de alguma maneira da natureza de uma fuga. Você já sabe, estou certo, que na sua textura todas as fugas são polifônicas ou contrapontísticas (os termos têm o mesmo significado). Segue-se daí que todas as formas/wgaías são polifônicas ou contrapontísticas na sua textura.

Nesse ponto, o leitor faria bem em rever o que foi dito no Capítulo 8 sobre como ouvir

polifonicamente. Foi dito ali que ouvir música polifonicamente implica em um ouvinte que pode ouvir simultaneamente faixas separadas de melodias. As partes não têm necessariamente a mesma importância, mas devem ser ouvidas independentemente. Isso não é nenhuma proeza. Qualquer pessoa de inteligência média pode, com um pouco de prática, ouvir mais de uma melodia de cada vez. De qualquer maneira, este é o *sine qua non* da audição inteligente das formas *fugatas.*

Dessas formas, as quatro principais são: a fuga propriamente dita; o concerto grosso; o prelúdio coral; os motetos e madri-gais. Não é preciso dizer que a escrita contrapontística não se limita exclusivamente a essas formas. Assim como o principio da variação pode ser aplicado a todas as formas, assim também a textura contrapontística pode aparecer sem aviso em formas muito diferentes. Em outras palavras, você deve estar sempre pronto a ouvir polifonicamente.

Há um certo número de artifícios contrapontísticos que aparecem normalmente quando a textura *é* polifônica. Eles não estão permanentemente presentes, mas costumam manifestar-se aqui e ali, de modo que o ouvinte deve tê-los sempre em mente. Os mais simples desses artifícios são a imitação, o cânon, a inversão, a aumentação e a diminuição. Mais raros são o caranguejo e o caranguejo invertido. Alguns deles misturam-se com a textura do contraponto, e são difíceis de acompanhar. Eu os menciono agora mais para completar o quadro do que na esperança de que você, através de um único exemplo, será capaz de reconhecê-los no momento em que se manifestam (ver Apêndice II).

A imitação é o mais simples de todos esses artifícios. Algumas canções que se cantam nas escolas já fornecem perfeitamente a idéia da imitação, como naquelas em que uma voz imita o que faz a outra voz.

Usado acidentalmente no decurso de uma peça, esse artifício está batizado como "imitação". Essa idéia perfeitamente natural pode ser encontrada na música primitiva como na música contemporânea. A imitação mais simples já dá idéia de música a várias vozes, embora, na verdade, uma única melodia esteja sendo cantada. A imitação não precisa começar na mesma nota com que começou a melodia original. Nesse caso, falamos de imitação "na quarta acima" ou "na segunda abaixo", indicando a altura em que deve entrar a voz que imita. Paradoxalmente, aqui também você deve ouvir contrapontisticamente, embora se trate apenas de uma melodia.

O Cânon não é senão uma forma mais elaborada de imitação, em que a imitação é levada logicamente do início da peça até o fim. Mas o cânon já pode ser chamado de uma forma, enquanto a imitação é apenas um artifício. A música do século XVIII fornece numerosos exemplos: a ilustração mais citada do século passado é a do último movimento da *Sonata para Violino* de César Franck. Recentemente, Hindemith escreveu cânons em forma de sonata para duas flautas.

A inversão não pode ser reconhecida com tanta facilidade. Ela consiste em virar a melodia de cabeça para baixo. A melodia invertida caminha sempre na direção oposta à da melodia original. Isto é, quando o original salta uma oitava acima, a inversão salta uma oitava abaixo, e assim por diante. Naturalmente, nem todas as melodias fazem sentido ao serem invertidas. Cabe ao compositor decidir quando é que a inversão da melodia justifica-se musicalmente.

A aumentação pode ser explicada facilmente. Quando você aumenta um tema, está dobrando o valor do tempo das notas, fazendo assim com que o tema se torne duas vezes mais lento. (Uma semínima se torna uma mínima, uma mínima uma semi-breve, etc.) A diminuição é o oposto da aumentação. Consiste em cortar pelo meio o valor das notas, de modo que o tema se move duas vezes mais rápido do que no original (a semibreve se transforma em mínima, a mínima em semínima, etc).

O caranguejo, como o seu nome indica, implica em que a melodia é lida de trás para diante. Em outras palavras, dó-ré-mi-fá, em caranguejo, transforma-se em fá-mi-ré-dó. Aqui, também, a simples aplicação mecânica do artifício nem sempre produz resultados musicais, (^caranguejo aparece com menos freqüência do que os outros artifícios de contraponto, embora a moderna escola vienense, liderada por Arnold Schoenberg, tenha feito bastante uso dele. Ainda mais raro é o caranguejo invertido, em que o tema é lido inicialmente de trás para diante e depois invertido.

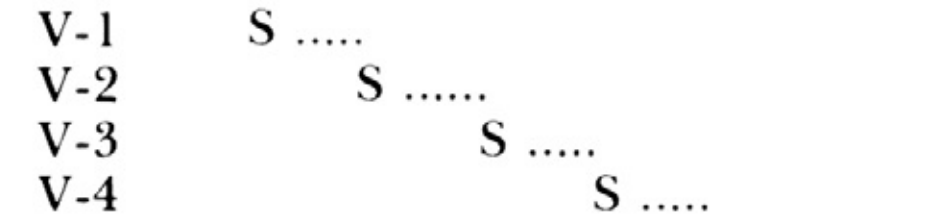
A capacidade de ouvir contrapontisticamente, e mais a compreensão desses vários artifícios, é toda a preparação de que se necessita para ouvir fugas com inteligência. A maioria das fugas são escritas em três ou quatro vozes. Fugas a cinco vozes são raras, e a duas vozes ainda mais raras. Uma vez que se adote um certo número de vozes, elas são conservadas no decorrer da peça. Mas não se encontram continuamente presentes na fuga, pois uma fuga bem escrita implica em espaços de respiração dentro de cada linha melódica. De modo que em uma fuga a quatro vozes o ouvinte raramente encontrará mais de três vozes soando ao mesmo tempo.

Mas seja qual for o número de vozes presentes, há sempre uma que predomina. Assim como um malabarista, manobrando três objetos, chama a nossa atenção para o que vai mais alto, assim, da mesma maneira, o compositor chama a nossa atenção para uma das vozes igualmente independentes. É o tema, ou sujeito, da fuga que tem a precedência, sempre que está presente. E o leitor pode aqui apreciar como é importante o sujeito da fuga. Os compositores facilitam isto apresentando invariavelmente o sujeito no início da fuga, sem acompanhamento. Os sujeitos da fuga são geralmente curtos — dois ou três compassos de extensão — e de um caráter bem definido. (Examine, se você puder, os 48 temas de fuga usados por Bach no seu *Cravo Bem Temperado.*

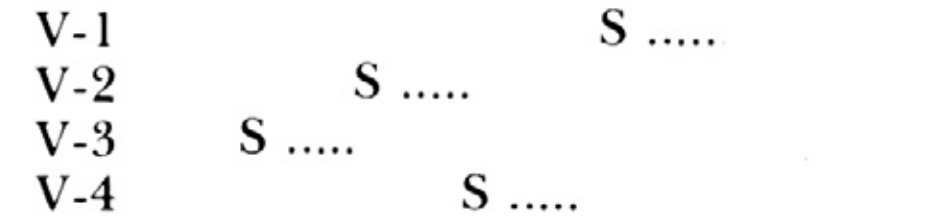
Antes de analisar, na medida do possível, o conjunto da fuga, deve-se esclarecer

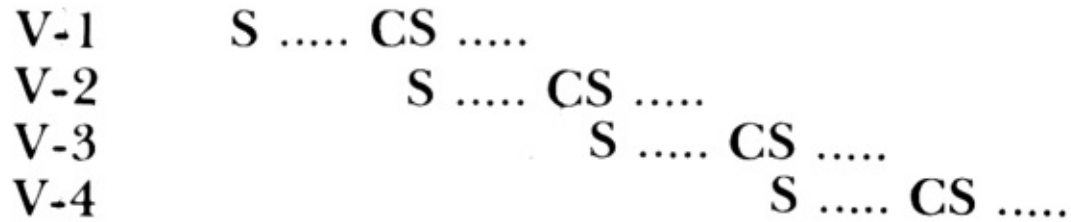
que as linhas gerais da fuga não são tão nítidas como as das outras formas. Toda fuga é diferente, na apresentação das vozes, na extensão, nos detalhes internos. É difícil separar as suas partes, e em um livro que não é técnico, como este, não é possível adotar a análise compasso por compasso que uma fuga exige para que seja bem explorada.

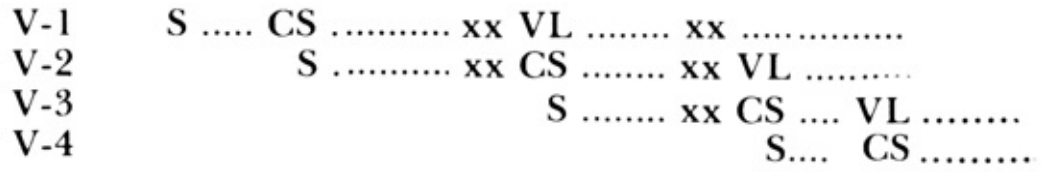
Todas as fugas, entretanto, começam com o que é chamado de "exposição". Vejamos em que consiste a exposição de uma fuga antes de passarmos ao restante da forma. Toda fuga, como eu disse, começa com a enunciação sem artifícios do sujeito da fuga. Se tomamos como modelo uma fuga em quatro vozes, o tema aparecerá pela primeira vez em uma das quatro vozes: soprano, contralto, tenor ou baixo. (Por conveniência, chamemos essas vozes de V-1, V-2, V-3 e V-4.) Qualquer das quatro vozes pode encarregar-se da primeira enunciação do sujeito. Seja qual for a ordem, o sujeito é ouvido em cada uma das quatro vozes, uma depois da outra, desta maneira:



Ou a ordem de entrada pode ser esta:







(V-2 e V-4 chamadas com mais exatidão de "respostas" ao sujeito. Chamei as quatro vozes de "sujeito"

para simplificar.) Não é preciso dizer que quando a segunda voz entra com o sugeito, a primeira voz não para. Ao contrário, ela acrescenta uma contramelodia, ou contra-sujeito, como se costuma dizer (CS), ao sujeito principal. Assim, a verdadeira aparência da fuga é:

Expostos o sujeito e o contra-sujeito em qualquer voz, essa voz passa a estar liberta, passa a ser uma

"voz livre"; com o que o plano da exposição está completo:

Em algumas fugas, não é possível ir diretamente da entrada de uma voz para a outra sem um compasso ou dois de transição, devido a relações tonais muito técnicas para serem explicadas aqui. Isso é o que está indicado acima pelos "xx". Considera-se a exposição encerrada quando cada uma das vozes da fuga já teve oportunidade de cantar o tema. (Certas fugas têm uma reexposição, em que a exposição é repetida mas as vozes entram em uma ordem diferente.)

A exposição é a única parte da fuga que dispõe de um caráter definido. Daqui por diante, só se pode abordar essa forma de uma maneira genérica. O plano geral é mais ou menos este: exposição —

(reexposição) — episódio l — sujeito — episódio 2 — sujeito — episódio 3 — sujeito — (etc.) — *stretto* (veja mais adiante para a explicação desse termo) — cadência. De uma maneira geral, uma série de episódios alternam com afirmações do sujeito da fuga, apresentado de cada vez sob novos aspectos. Não há regras que governem o número de episódios ou os retornos do tema. Um episódio relaciona-se geralmente com algum fragmento do sujeito ou do contra-sujeito. Ele raramente é feito de material totalmente independente. Sua função principal é distrair a atenção do tema da fuga, de maneira a preparar melhor a sua reaparição. Seu caráter é normalmente o de uma ponte — mais relaxado, menos dialético do que os desenvolvimentos do sujeito da fuga.

Apesar do que possa sugerir a fórmula precedente, não há verdadeira repetição na fuga, exceto para o núcleo do próprio sujeito, e para o contra-sujeito que costuma acompanhar a aparição do tema. Metade do significado da fuga estaria perdido sem a compreensão clara de que a cada nova entrada do sujeito uma nova luz é dirigida sobre as suas características. Ele pode ser aumentado ou invertido, combinado consigo mesmo ou com novos temas, encurtado ou prolongado, declamado tranqüilamente ou com energia. Cada nova aparição é um teste para a imaginação do compositor. Durante o corpo principal da fuga — isto é, depois da exposição e antes do *stretto* —, adota-se geralmente um severo esquema de modulação, muito técnico para ser discutido aqui.

O *stretto,* na fuga, é opcional, mas quando está presente, costuma aparecer logo antes da cadência final. Esse nome indica uma espécie de imitação em que as diferentes partes entram tão imediatamente uma depois da outra que chegam a superpor-se. Nem todos os temas de fuga prestam-se igualmente bem a esse tipo de tratamento, o que explica porque é que nem toda fuga tem *stretto.* Mas seja qual for a natureza da fuga, o final não é nunca casual. Como regra, ele é acompanhado de uma clara afirmação do sujeito da fuga e da insistência no estabelecimento da tonalidade que é a tônica.

A fuga pede um audição concentrada, e sendo assim, não pode ser muito longa, no máximo algumas páginas. Mas seus únicos limites são a imaginação do compositor. Ela pode ser sombria ou espirituosa, mas nunca as duas coisas ao mesmo tempo. A fuga, de uma maneira geral, tenta dizer uma só coisa, que deriva da natureza do tema. Em outras palavras, o escopo emocional está limitado pelo tipo de tema com que se começa a trabalhar.

O aspecto disciplinar da fuga tem desafiado há séculos a imaginação dos compositores, e continua a fazê-lo. Mas o consenso geral é o de que, basicamente, a fuga é uma forma do século XVIII. Isto se deve em parte a que os compositores do século seguinte abandonaram parcialmente a "arte da fuga", que eles associavam com o formalismo de um período encerrado, incompatível com a ênfase dada pelo romantismo à liberdade de expressão. Houve ainda outras razões, mas estas bastam.

Compositores recentes, entretanto, têm revelado um interesse renovado pela fuga. Se as suas realizações justificam ou ao o retorno a urna forma que outras épocas tinham explorado ao bem, é coisa*que só o futuro dirá. De qualquer maneira, não há nada de basicamente diferente em uma fuga moderna. Ela ainda

é a fuga de uma época de disciplina. E para o ouvinte, nos dois casos, o problema é o mesmo.

CONCERTO GROSSO

A segunda forma *fugata*, em importância, é o concerto grosso. Também aqui, trata-se basicamente de uma forma pré-romântica, como o são todas as formas *fugatas*. Ele não deve ser confundido com o concerto posterior, escrito para um solista virtuose acompanhado pela orquestra. A origem do concerto grosso deve ser atribuída ao fato de que os compositores, na segunda metade do século XVII, tornaram-se curiosos quanto ao efeito a ser obtido do contraste entre um pequeno grupo de instrumentos e um maior. O grupo menor, chamado concertino, deveria ser formado pela combinação dos instrumentos que interessassem, no momento, ao compositor. Seja qual for esse pequeno grupo de instrumentos, a forma é construída em torno do relacionamento dialético que se desenvolve entre o concertino e o grupo maior de instrumentos, ou *tutti*, como às vezes é chamado.

O concerto grosso, assim, é um tipo de forma *fugata* instrumental. Ele se compõe geralmente de três ou mais movimentos. Os exemplos clássicos da forma são os de Bach e Haendel. Os de Bach, conhecidos como Concertos Brandenburguenses, utilizam de cada vez um concertino diferente. Muitas vezes, ouvindo-se a textura polifônica dessas obras, tem-se a impressão de enorme saúde e vitalidade. O movimento interno das diferentes partes dá a esses concertos uma espécie de qualidade "atlética" que não deixa de impressionar ao ouvinte moderno.

No século XIX, a forma foi abandonada em favor do concerto para solista e orquestra, que pode ser considerado com propriedade uma variante do primitivo concerto grosso. Como outras formas setecentistas, o concerto grosso voltou a despertar interesse nos compositores modernos. Um exemplo conhecido é o *Concerto Grosso* de Ernest Bloch.

PRELÚDIO CORAL

O prelúdio coral, terceira das formas *fugatas, é* menos definido quanto à forma do que o concerto grosso, e muito mais difícil de ser analisado. Originou-se dos corais que eram cantados nas igrejas protestantes depois da época de Lutero.

Os compositores ligados à igreja exerciam o seu engenho em adornar de maneira elaborada essas melodias simples. Trata-se, em geral, de variações sobre um

hino, e pode-se mencionar três tipos diferentes de tratamento dessas melodias.

O método mais simples consiste em conservar a melodia intacta e fazer as harmonias mais

interessantes, através de maior complexidade harmônica ou do tratamento polifônico das vozes acompanhantes. Um segundo tipo elabora o próprio tema, dando às melodias mais simples uma graça inesperada. O terceiro tipo, que é o mais complexo, é uma espécie de fuga tecida à volta do coral. Por exemplo, algum fragmento da melodia coral pode ser escolhido como sujeito da fuga. Escreve-se a exposição da fuga como se não existisse o coral; e depois, sem aviso, enquanto a fuga prossegue placidamente, surgem acima ou abaixo dela as notas sustentadas do coral.

Algumas das melhores criações de Bach foram escritas em uma ou outra maneira de prelúdio coral. O

Orgelbuchlein é uma coleção de prelúdios curtos contendo uma riqueza inexaurível de riquezas musicais, que nenhum amante da música pode permitir-se ignorar. Comoventes do ponto de vista expressivo, eles são não obstante maravilhas de técnica — ilustração magistral da combinação do pensamento e da emoção.

MOTETOS E MADRIGAIS

A quarta e última das formas *fugatas* é a dos motetos e madrigais. Apresso-me a acrescentar que motetos e madrigais não são propriamente uma forma; mas como eles serão ouvidos com freqüência sempre maior, e como pertencem definitivamente às formas contrapontísticas, têm aqui um lugar definido. Não se pode generalizar quanto à forma deles, porque se trata de composições corais, cantadas sem acompanhamento e dependentes das palavras para a sua estruturação.

Os motetos e madrigais foram escritos profusamente durante os séculos XV, XVI e XVII. A diferença entre eles está em que o moteto é uma composição curta sobre versos religiosos. enquanto o madrigal é uma composição semelhante sobre um texto profano. O madrigal geralmente tem um caráter menos severo.

Ambas são *formas fugatas* típicas do período anterior a Bach.

Do ponto de vista do ouvinte, é importante distinguir a textura do moteto e do madrigal. Aqui, novamente, não há regras definidas; motetos e madrigais podem adotar a forma *fugata* ou o estilo em acordes, ou uma combinação dos dois. Mas, para ouvi-los com inteligência, é preciso ter uma idéia ao menos elementar quanto à sua diferença de textura. No moteto ou no madrigal de textura contrapontística, o fato de que as diferentes vozes melódicas estão ligadas às palavras ajudará o ouvinte a acompanhar mais facilmente o contraponto do que nas formas puramente instrumentais.

O período da Renascença está repleto de mestres que usaram essas formas vocais. Palestrina na Itália, Orlando di Lasso na Holanda, Vitória na Espanha, Byrd, Wilbye, Morley e Gibbons na Inglaterra, são alguns desses grandes nomes de uma época gloriosa da música. A falta de familiaridade dos freqüentadores de concertos com a música dessa época indica o interesse musical comparativamente estreito do público em geral.

13. Formas Fundamentais

IV. A Sonata

A sonata-forma, para o ouvinte de hoje, tem mais ou menos a mesma importância que tinha a fuga para os ouvintes da primeira parte do século XVIII. Não é exagerado dizer que, desde aquela época, a forma básica de quase toda peça importante de música tem-se relacionado de alguma maneira com a sonata.

A vitalidade dessa forma é espantosa. Ela está tão viva hoje como no início d» seu desenvolvimento.

A lógica da forma tal como ela foi praticada nos seus primeiros tempos aliada à sua maleabilidade nas mãos de compositores posteriores é o motivo, sem dúvida, pelo qual ela tem captado a imaginação dos criadores musicais dos últimos 150 anos.

Naturalmente, não se deve esquecer que quando falamos de sonata-forma não estamos discutindo apenas a forma das peças que se chamam sonatas, pois o significado do termo é muito mais amplo do que isso. Toda sinfonia, por exemplo, é uma sonata para orquestra; todo quarteto de cordas é uma sonata para quatro cordas; todo concerto uma sonata para instrumento solista e orquestra. A maioria das aberturas, igualmente, tem a forma de um primeiro movimento de sonata. O uso do termo "sonata" é reservado geralmente às composições para um

só instrumento, com ou sem acompanhamento de piano; mas como se pode ver facilmente, isso não é suficiente para incluir as várias aplicações da sonata-forma aos diversos meios de expressão musical.

Felizmente para o ouvinte leigo, a sonata-forma, em qualquer das suas muitas manifestações, é, de uma maneira geral, mais imediatamente acessível do que algumas das formas que temos estudado. Isto se dá porque o problema da sonata não é, como na fuga, o de ouvir detalhadamente compasso por compasso, mas o de seguir as linhas gerais das grandes seções. Além disso, via de regra, a textura da sonata é muito menos contrapontística que a da fuga. Como textura, ela é muito mais eclética, incluindo quase todas as espécies de sintaxe musical.

Antes de passarmos adiante, o ouvinte deveria ser advertido contra uma outra confusão possível referente ao termo "sonata-forma". Ele se aplica, na verdade, a duas coisas diferentes. Em primeiro lugar, falamos de sonata-forma quando queremos nos referir a uma obra completa composta de três ou quatro movimentos. Mas também falamos de sonata-forma para designar um tipo específico de estrutura musical que costuma se verificar no primeiro, e muitas vezes no último movimento de uma sonata completa. Assim, você deve ter em mente duas coisas: (1) a sonata como um todo e (2) a sonata-forma propriamente dita, que às vezes também é chamada de *sonata-allegro,* em atenção ao fato de que quase todos os primeiros movimentos de sonata são *aüegros,* isto é, tempos rápidos.

Há ainda uma outra distinção a ser feita. Quando você vai a um concerto e encontra no programa uma sonata para violino e piano de Bach ou Haendel, não espere encontrar a forma que estamos discutindo aqui.

A palavra sonata era usada naquele tempo em contraposição à cantata — sonata sendo o que se toca, e cantata o que se canta. Mas, além do nome, essa sonata não tem outra relação com a sonata posterior de Mozart e Haydn.

A sonata tal como nós a entendemos tem uma grande dívida para com um dos filhos de Bach, Karl Philipp Emanuel Bach, que parece ter sido um dos primeiros compositores a experimentar o novo tipo de sonata, cujas linhas clássicas foram definitivamente estabelecidas por Haydn e Mozart. Beethoven usou de todo o seu gênio no alargamento da concepção de sonata que recebeu do classicismo; e foi seguido nisso por Schumann e Brahms, que também ampliaram, de uma maneira menor, a significação desse molde formal.

Atualmente, o tratamento da sonata é tão livre que nem sempre pode ser reconhecido. Não obstante, ainda hoje, permanecem intactas um pouco da forma exterior e muitas das implicações psicológicas da sonata-forma.

A SONATA COMO UM TODO

Três ou quatro movimentos separados constituem o conjunto da sonata. Há exemplos de sonata em dois movimentos e até, mais recentemente, em um, mas estes são casos excepcionais. A distinção mais óbvia entre os movimentos é a de tempo: na sonata em três movimentos, os tempos são rápido-lento-rápido; na de quatro, o costume é fazer rápido-lento-moderadamente rápido-muito rápido.

As pessoas geralmente querem saber o que é que mantém unidos esses três ou quatro movimentos.

Ninguém ainda apresentou uma resposta satisfatória a essa pergunta. O costume e a familiaridade podem fazer com que eles pareçam estar unidos, mas eu sempre tive a suspeita de que seria possível trocar o minueto da sinfonia n.° 98 de Haydn pelo da sinfonia n.° 99 sem que se afetasse gravemente a coerência de qualquer dessas duas obras. Especialmente nesses primeiros exemplos de sonata, os movimentos estão ligados entre si mais pela necessidade de equilíbrio e contraste e por certas relações de tonalidade do que por alguma conexão intrínseca. Mais tarde, como veremos na chamada forma cíclica da sonata, os compositores tentaram amalgamar os movimentos através de uma certa unidade temática, conservando as características gerais de cada movimento.

Consideremos agora, por um momento, a forma de cada um dos movimentos da sonata completa. A nossa descrição só dispõe de uma verdade genérica, pois não há quase nenhuma afirmação a ser feita a propósito da sonata que não possa ser desmentida por um caso especial. Como já foi dito, o primeiro movimento de qualquer sonata — e uso a palavra no sentido genérico para incluir sinfonias, quartetos, etc —

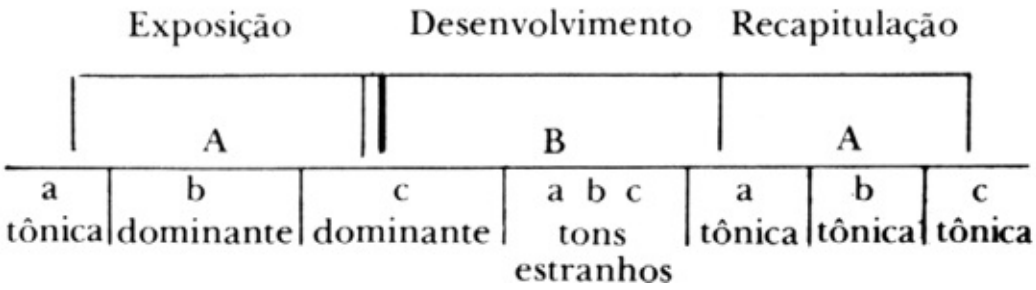
é sempre em sonata-forma. Investigaremos essa forma com mais detalhe nas próximas páginas.

O segundo movimento é normalmente o movimento lento, mas não há nada que corresponda à

"forma" do segundo movimento. Ele pode ser escrito em diferentes esquemas.

Por exemplo, pode ser um tema com variações, como já estudamos. Ou pode ser uma versão lenta da forma rondo — um rondo breve ou prolongado. Pode ser até coisa mais simples, relacionada <"otn a forma ternária que também já estudamos nas formas seccionadas. Mais raramente, ele chega a assemelhar-se à forma do primeiro movimento. Ao ouvir o movimento lento, o ouvinte deve estar preparado para qualquer uma dessas variantes.

O terceiro movimento costuma ser um minueto ou um *scherzo.* Nas primeiras obras de Haydn e Mozart, adota-se o minueto; mais tarde, é o *scherzo* que passa a prevalecer. Em qualquer caso, temos aí a forma ternária — A-B-A — que foi discutida no capítulo das formas seccionadas. Algumas vezes, o segundo e o terceiro movimentos trocam de lugar — *o scherzo* passa a vir depois do primeiro movimento, e o movimento lento logo antes do final.



O quarto movimento, *ou finale,* como é chamado comumente, é quase sempre em forma de rondo ampliado ou em sonata-forma. Portanto, o primeiro movimento da sonata é o único que realmente representa novidade para nós.

As sonatas em um só movimento pertencem geralmente a dois tipos: ou se limitam a um tratamento enriquecido da forma do primeiro movimento, ou tentam incluir os quatro movimentos dentro dos limites de um só. As sonatas em dois movimentos são excessivamente imprevisíveis para que possam ser estudadas.

SONATA-ALLEGRO, OU PRIMEIRO MOVIMENTO

Uma das características mais notáveis do *allegro* da sonata é que ele pode ser reduzido com facilidade à fórmula ternária A-B-A. No que se refere às suas linhas mais amplas, ele não difere muito da pequena seção analisada no capítulo sobre Estrutura Musical, ou dos vários tipos de forma ternária estudados na parte dedicada às Formas Seccionadas. Mas deve-se lembrar, nesse caso, que cada uma das seções desses A-B-A representam grandes divisões de música, cada

uma delas durando pelo menos cinco ou dez minutos.

A explicação conyencional do *allegro* da sonata demonstra-se facilmente. Ela se refere, principalmente, aos exemplos mais antigos e menos complicados dessa forma. O diagrama indica as linhas gerais do *allegro::*

Como se vê, o A-B-A da fórmula é, nesse caso, chamado de exposição-desenvolvimento-

recapitulação. Na seção exposi-tória, o material temático é apresentado; na seção de desenvolvimento, é tratado de maneiras novas e inesperadas; na recapitu-lação, pode ser ouvido novamente sob a sua forma original.

A seção expositória contém um primeiro tema, um segundo tema e um tema final. O caráter do primeiro tema é dramático, ou "masculino", e o tom é sempre o da tônica. O segundo tema é lírico,

"feminino", e é exposto na dominante. O último tema, também exposto na dominante, é menos importante que os dois primeiros. A seção de desenvolvimento é "livre", isto é, combina livremente o material introduzido na exposição e às vezes introduz novo material. Nesta seção, a sonata caminha para novas tonalidades. A recapitulação nos devolve, mais ou menos literalmente, ao que foi dito na exposição, exceto em que agora todos os temas estão na tônica.

Estas são as linhas gerais da forma. Podemos agora examiná-las mais de perto, e verificar se é possível generalizar em relação à sonata de modo que ela seja mais aplicável a exemplos reais de vários períodos.

Todos os *allegros* de sonata, de qualquer período, mantêm a forma tripartite exposição-desenvolvimento-recapitulação. A exposição contém uma grande variedade de elementos musicais. Esta é a sua natureza essencial, pois, de outra maneira, haveria pouco ou nada a desenvolver. Esses vários elementos são geralmente divididos em um pequeno a, um pequeno *b* e um pequeno *c*, representando o que se costumava chamar de primeiro, segundo e último tema. Eu digo "o que se costumava chamar" porque analistas recentes mostraram-se descontentes com a óbvia disparidade entre essa nomenclatura e a evidência representada pelas próprias obras. É difícil fazer afirmações gerais quanto ao que acontece na seção expositória. O que se pode dizer com segurança é que os temas *são* expostos, que eles têm um caráter contrastante, e que no final da seção provocam uma sensação de encerramento. Por conveniência, pode-se chamar o

pequeno *a* de primeiro tema, contanto que se entenda claramente que ele pode consistir de um conglomerado de vários irm.is ou fragmentos de temas, normalmente com um caráter dramático e afirmativo.

O mesmo vale para *b,* o chamado segundo tema, que também pode incluir uma série de um ou mais temas, (k- natureza mais lírica e expressiva. Essa justaposição de um grupo de temas denotando poder e agressividade com outro grupo mais aparentado à natureza da canção é a essência da seção expositória, e determina o caráter de todo o *allegro.* Na maioria dos exemplos antigos, a ordenação do material em primeiro e segundo tema é mais estrita, enquanto mais tarde, tudo o que se pode observar é que há dois elementos presentes na exposição, sem que seja possível dizer exatamente em que ordem eles aparecerão.

O último tema, ou temas, designado pelo *c,* constitui uma frase — ou frases — de encerramento.

Assim, ele pode variar de natureza, contanto que forneça uma sensação conclusiva. Isso é importante, porque o ouvinte deveria ter sempre uma idéia clara de quando é que a exposição termina, a fim de que possa seguir com inteligência o desenvolvimento. Se você lê música, poderá sempre encontrar o final da exposição matematicamente determinado em qualquer sonata ou sinfonia clássicas, bastando para isso procurar a barra dupla com o sinal de repetição, o que indica a repetição formal de toda a seção. Os intérpretes de hoje usam do seu discernimento para repetir ou não uma exposição, de modo que parte do problema de ouvir o primeiro movimento está em dar-se conta dessa repetição. Sonatas e sinfonias mais modernas não indicam qualquer repetição, e ainda que você leia música, o final da seção não pode ser identificado com tanta facilidade.

Há outro elemento importante na exposição. Você não pode passar de um clima poderosamentç dramático para outro de lirismo e expressividade sem alguma espécie de transição. Essa transição, ou ponte, como costuma ser chamada, pode ser curta ou elaborada; mas nunca deve ter importância temática comparável à de *a* e *b,* pois isso levaria apenas à confusão. Os compositores, nesse momento, recorrem a algum tipo de figuração, ou a material de passagem, que é mais importante por sua significação funcional do que pelo interesse musical intrínseco. Observe, assim, a ponte que existe entre *a* e *b, e* a possibilidade de uma segunda ponte entre *b* e *c.*

É a seção de desenvolvimento que dá ao *allegro* da sonata o seu caráter especial. Em nenhuma outra forma encontra-se essa divisão especial destinada à extensão e desenvolvimento do material musical já introduzido previamente. É essa característica do *allegro* que tem fascinado a tantos compositores -essa oportunidade de trabalhar livremente com materiais já apresentados.

Você pode ver, assim, que a sonata-forma, corretamente entendida, é essencialmente uma forma psicológica e dramática. Misturando bem os dois oo mais elementos da exposição, você não pode deixar de criar a idéia de luta ou drama. Mas é a seção de desenvolvimento que desafia a imaginação dos compositores. Pode-se até dizer que isto é uma das coisas que separam o compositor do leigo. Pois qualquer um é capaz de assobiar uma canção. Mas é preciso realmente ser compositor, com a técnica e a habilidade de um compositor, de maneira a ser-se capaz de escrever um desenvolvimento realmente bom para uma melodia.

Não há regras para a seção de desenvolvimento. O compositor está inteiramente livre para escolher os tipos de desenvolvimento, como para escolher o material que vai ser desenvolvido; e também é livre para determinar a introdução de novos materiais, e a extensão geral do desenvolvimento. Há apenas duas generalizações possíveis: (l) o desenvolvimento começa normalmente com a exposição parcial do primeiro tema, de modo que o ouvinte se recorde do ponto de partida, e (2) durante o curso do desenvolvimento a música modula através de uma série de tons afastados, que servem para dar a sensação de "volta ao lar"

quando se alcança finalmente a tonalidade original no início da recapitulação. Tudo isso, é claro, varia consideravelmente de acordo com a escolha de um exemplo antigo ou recente de sonata. Por exemplo, a seção de desenvolvimento tornou-se muito mais elaborada, já no início da carreira de Beethoven, do que era antes. O esquema modulatório também mudou, e a relação tônica-dominante-dominante que vigora entre o primeiro, o segundo e o último tema foi progressivamente abandonada. Cada vez mais, a tendência foi a de acrescentar importância à seção de desenvolvimento, que acabou por se tornar o verdadeiro eixo do *allegro* da sonata, em que o compositor despejava todas as gamas de invenção e imaginação de que pudesse dispor.

A recapitulação, como o nome indica, é uma repetição da exposição. Na sonata clássica, a repetição é geralmente exata; mas mesmo aqui, a tendência é omitir o que não seja essencial, deixando de fora o material que já tenha sido

suficientemente ouvido. Mais tarde, a repetição tornou-se cada vez mais livre, até chegar a ser uma sombra de si mesma. Não é muito difícil entender por que é que isso ocorreu. O *allegro* da sonata originou-se em um período em que os compositores tinham uma mentalidade "clássica", isto é, eles começavam com uma estrutura de linhas perfeitamente nítidas, e colocavam dentro dela música bem controlada e bastante objetiva na sua qualidade emocional. Não havia contradição entre o esquema formal A-B-A e a natureza do conteúdo musical. Mas com o advento da era romântica, a música tornou-se muito mais dramática e psicológica. Era inevitável que o novo conteúdo romântico encontrasse dificuldades para manter-se dentro dos limites de um esquema formal eminentemente clássico. Pois é lógico dizer que se o compositor apresenta o seu material na exposição, e depois o desenvolve -de uma maneira altamente dramática e psicológica, ele realmente deveria, no final, chegar a conclusões diferentes a respeito desse material. Que sentido há em atravessar todas as tempestades e dramas do desenvolvimento se depois se volta às mesmas conclusões de que se partira? Daí a tendência dos compositores modernos de abreviar a recapitulação ou de substituí-la por uma outra conclusão.

Um dos erros mais extraordinários da história da música está contido no exemplo de Scriabin, compositor russo de dons prodigiosos que morreu em 1915. A qualidade do seu material temático era realmente individual, e realmente inspirada. Mas Scriabin, que escreveu dez sonatas para piano, teve a idéia de encerrar esse novo mundo de sentimentos, da maneira mais estrita, dentro da velha estrutura da sonata clássica, com recapitulação. Poucos compositores modernos se arriscariam- novamente a um erro dessas proporções. De fato, eles às vezes vão ao extremo oposto, dando uma interpretação tão liberal à palavra sonata que essa palavra deixa de fazer sentido. Hoje em dia, por trás desse nome, o ouvinte deve estar preparado para encontrar praticamente tudo.

Duas importantes extensões foram acrescentadas à sonata quando ela ainda estava no início do seu desenvolvimento. Uma seção introdutória passou a preceder o *allegro*, e uma coda foi somada ao fim. A introdução é quase sempre em tempo lento, indicação segura de que a seção A ainda não começou. Pode consistir de material totalmente independente do que vai se seguir; ou pode ser uma versão mais lenta do principal tema de A, o que aumenta a sensação de unidade.

A coda não pode ser descrita eficazmente. A partir de Beethoven, ela tem desempenhado um papel importante no alargamento dos limites da sonata. Sua

finalidade é criar a sensação de apoteose — o material é visto pela última vez a uma nova luz. Aqui, também, não há regras definidas. Às vezes, a coda prolonga-se tanto que se transforma em uma segunda seção de desenvolvimento, sempre conduzindo, entretanto, à sensação de epílogo.

Este sumário da sonata-forma só pode ajudar o ouvinte se for aplicado à audição de sonatas específicas. Escolhi, como exemplo, um dos muitos de Beethoven, a sonata "Waldstein", op. 53, cuja análise pode ser encontrada no Apêndice III. Uma análise desse tipo, para ter efeito, deve ser acompanhada da audição repetida da obra. Minha própria experiência ensinou-me que só se conhece realmente uma obra quando se é capaz de reproduzi-la mentalmente; não há melhor maneira de apreciar as diferenças entre um mero diagrama da forma e o contato caleidoscópico com as mudanças de um organismo vivo. É como a diferença entre ler a descrição do rosto de alguém e conhecer o ser vivo a que ela se refere.

A SINFONIA

A sinfonia encontra-se atualmente em uma tal situação que é impossível passar por ela sem alguma discussão, mesmo se ela não constitui uma forma à parte, diferente da sonata. É praticamente impossível ouvir um programa orquestral sem que sejamos confrontados com uma ou outra das sinfonias mais conhecidas. Deve-se lembrar, entretanto, que estas sinfonias não apresentam qualquer problema estranho aos que foram discutidos acima.

A sinfonia não se originou de formas instrumentais como o concerto grosso, como se poderia imaginar, mas da abertura da primitiva ópera italiana. A abertura, ou sinfonia, como era chamada, tal como aperfeiçoada por Alessandro Scarlatti, constava de três partes: rápido-lento-rápido, pressagiando assim os três movimentos da sinfonia clássica. Por volta de 1750, a sinfonia separou-se da ópera, que lhe tinha dado nascimento, e começou a viver uma vida própria na sala de concertos. Karl Nef, na sua História da Música, descreve o que aconteceu:

"Depois que a sinfonia foi transferida do teatro para a sala de concertos, o mundo musical foi possuído de uma verdadeira mania sinfônica. Os compositores não publicavam menos do que meia dúzia de cada vez.

Muitos deles escreveram cem ou mais; a soma total ia a alguns milhares. Nessas

circunstâncias, seria inútil tentar descobrir o homem que inventou o novo estilo. Numerosos compositores colaboraram para o movimento, em seu início — italianos, franceses, alemães".

A melhor orquestra da época foi a que se apresentou em Mannheim entre 1743 e 1777. Ali, os precursores de Haydn e Mozart criaram muitas das características da sinfonia poste rior, como o crescendo e o diminuendo orquestral, e a maior flexibilidade do organismo orquestral. A textura geral era mais homofônica, mais próxima do estilo cantante da ópera, e mais afastada do contraponto austero do concerto grosso.

Foi sobre esse alicerce que Haydn aperfeiçoou gradualmente o seu estilo sinfônico. Não devemos esquecer que algumas das suas maiores realizações sinfônicas foram criadas depois da morte de Mozart, e depois de um longo período de gestação e amadurecimento. Haydn deixou a sinfonia pronta, capaz de sofrer novos desenvolvimentos mas não de perfeição maior dentro dos limites do seu próprio estilo.

O caminho estava aberto para a célebre Nona de Beethoven. A sinfonia perdeu toda conexão com as suas origens operísticas. A forma foi ampliada, o escopo emocional foi alargado, e a orquestra passou a falar em uma voz até então desconhecida. Beethoven criou sozinho um colosso que ele parecia o único a ser capaz de controlar.

Pois os compositores do século XIX que o seguiram -Schumanne Mendelssohn —escreveram sinfonias menos titâni-cas. E nos meados do século a sinfonia esteve perto de ser desbancada da sua hegemonia no terreno orquestral. "Modernistas" como Lizst, Berlioz e Wagner consideravam aparentemente a sinfonia como um "chapéu velho", a menos que ela fosse combinada com alguma idéia programática ou incorporada a algum drama musical. Foram os "conservadores" Brahms, Bruckner e Tchaikovsky que defenderam o que já começava a aparecer como uma causa perdida.

Outra inovação importante foi introduzida nesse período em relação à forma sinfônica: a chamada forma cíclica de sinfonia. César Franck gostava particularmente desse artifício, uma tentativa de unificar as diferentes partes de uma obra de fôlego através da unificação do material temático. Nesse esquema, um determinado motivo é repetido inesperadamente em momentos diversos da sinfonia, o que dá a impressão de um pensamento unificante. Outras vezes — e

aqui estamos mais próximos da verdadeira forma cíclica —

todo o material temático da sinfonia deriva de alguns temas iniciais, que sofrem uma metamorfose completa à medida que a obra progride; o que de início era um sóbrio motivo introdutório aparece como melodia principal do *scherzo*, ou no movimento lento, ou *no finale*.

Se a forma cíclica ainda não foi adotada mais amplamente, isso é provavelmente porque ela não resolve o problema da conexão lógica de movimentos separados. Isto é, a unificação do material temático não é mais do que um artifício, mais ou menos interessante de acordo com a imaginação demonstrada pelo compositor; pode-se usar esse artifício, mas depois disso ainda há toda uma sinfonia a ser escrita, e os mesmos problemas de forma e substância a serem ultrapassados, perto dos quais a origem comum do material temático é apenas um detalhe. Depois de Franck, seu aluno e discípulo Vincent D'Indy fez uso da forma cíclica e, mais recentemente, Ernest Bloch renovou o interesse desse estilo.

Até alguns anos atrás, era corrente a impressão de que os compositores modernos tinham abandonado a forma da sinfonia. Sem dúvida, ela sofreu uma queda de interesse por parte dos homens que lideraram a música nos primeiros vinte anos do nosso século. Debussy, Ravel, Schoenberg e Stravinsky, em seus anos de maturidade, não escreveram sinfonias. Mas o panorama mudou de alguns anos para cá. As sinfonias estão sendo novamente escritas, por franceses como Roussel e Honneger, russos como Miaskovsky, Prokofieff e Shostakovitch; ingleses como Bax, Vaughan Williams e Walton; americanos como Harris, Sessions e Piston.

Não deveríamos esquecer, além disso, que mesmo nos anos de seu suposto declínio, a sinfonia continuou a ser preservada por Mahler e Sibelius. Uma indicação do interesse renovado pela sinfonia é o fato de que só agora as obras desses dois compositores estão fazendo a sua entrada no repertório corrente das grandes orquestras.

Mahler e Sibelius foram mais ousados no tratamento da sinfonia do que alguns compositores mais recentes. Mahler tentou desesperadamente fazer a sinfonia *maior* do que ela era. Aumentou o tamanho da orquestra para proporções gargantuescas, aumentou o número de movimentos, introduziu o coro na segunda sinfonia e na Oitava e, de uma maneira geral, tomou sobre si mesmo a responsabilidade de continuar a tradição da sinfonia beethoveniana.

Mahler tem sido atacado duramente como *poseur,* como tendo se equivocado totalmente em suas pretensões. Mas se fosse possível escolher separadamente alguns movimentos das suas nove sinfonias, estou certo de que a sua posição seria equivalente à de um Berlioz. E pode-se localizar na sua obra a origem de novas texturas contrapontísticas e novos coloridos orquestrais, sem os quais a moderna sinfonia seria impensável.

Sibelius manejou a forma com grande liberdade, especialmente nas suas sinfonias 4 e 7. A última pertence à espécie rara de sinfonias em um só movimento. Muito tem sido escrito a respeito do desenvolvimento magistral que Sibelius teria proporcionado à forma sinfônica. Mas a questão é saber se as suas audácias não foram suficientemente longe a ponto de desligar as suas experiências dos modelos oitocentistas. Minha própria opinião é de que a Sétima está mais perto formalmente, apesar do seu nome, do poema sinfônico que da sinfonia. De qualquer maneira, do ponto de vista do ouvinte leigo, deve-se lembrar que os movimentos de Sibelius não são construídos convencionalmente, e dependem mais do crescimento orgânico de um tema que se transforma em outro do que do contraste entre dois temas. Nos momentos mais felizes, sua música parece florir, muitas vezes a partir de começos pouco animadores.

Se é que se pode fazer alguma generalização quanto ao tratamento da sinfonia por compositores mais recentes, ela seria a de que a sinfonia como coleção de três ou quatro movimentos separados continua firmemente estabelecida como forma musical. Não há ainda nada de gratuito ou de gasto com respeito a essa forma. Ela ainda é um meio que os compositores adotam para manejar emoções em grande escala. Se há alguma mudança fundamental à vista, é provável que ela se dirija à estrutura interna de cada movimento.

Nesse sentido mais estrito, a forma tornou-se mais livre. Os materiais são introduzidos de uma maneira menos tensa, e as divisões em grupo um, dois e três tendem a esfumar-se, quando ainda existem. Quanto à natureza do desenvolvimento ou da recapitulação, não há realmente generalização a ser feita. Eis por que a sinfonia moderna, para nós, é mais difícil de ouvir do que a antiga, cujos contornos básicos já estavam substancialmente digeridos pela nossa consciência musical.

A história da sinfonia e da sonata-forma não parece estar no fim. A menos que os sinais sejam enganosos, essas formas ainda terão, ao que tudo indica, uma descendência generosa.

14. Formas Fundamentais

V. Formas Livres

Para ter alguma idéia do que seja uma forma "livre", temos de saber antes o que é uma forma estrita.

Nos últimos quatro capítulos estivemos estudando formas fundamentais da modalidade "estrita".

Descobrimos que a mera descrição das linhas exteriores de uma peça não esgota a verdadeira forma interna dessa peça; que todos os moldes formais são usados livremente . pelo compositor, de modo que ele pode considerar-se simultaneamente dependente e independente em relação a eles.

Todas as formas que não têm como ponto de referência um dos moldes formais costumeiros são, tecnicamente, formas "livres". Colocamos entre aspas esse "livres" porque, estritamente falando, não existe forma musical absolutamente livre. Uma peça musical pode ser totalmente livre em relação aos moldes conhecidos; mas, apesar disso, ela deve fazer sentido como forma. Esta é uma verdade óbvia, verdadeira para qualquer arte e especialmente para a música, onde é possível perder-se tão facilmente o sentido de coerência.

Assim, mesmo nas chamadas formas livres, algum plano formal de base estará certamente presente, mesmo que não revele qualquer parentesco com as espécies que estudamos até agora.

Alguns tipos de composição parecem tender mais naturalmente do que outros a formas que são

"livres". As obras vocais, por exemplo, devido à necessidade de seguir as palavras. A missa, apesar do fato de que as suas partes constitutivas são predeterminadas, tem possibilidades quase ilimitadas de variação formal. Um compositor pode optar por um Kyrie de abertura extremamente curto, enquanto outro ficará fiel a ele durante quinze minutos. De uma maneira geral, as composições vocais costumam ser mais "livres" do que as instrumentais.

Entre as peças instrumentais, as que são escritas para piano ou para orquestra têm mais possibilidade de "liberdade" do que as peças de câmara. Isso pode ser atribuído ao fato de que as formas "livres" são usadas muitas vezes em conexão

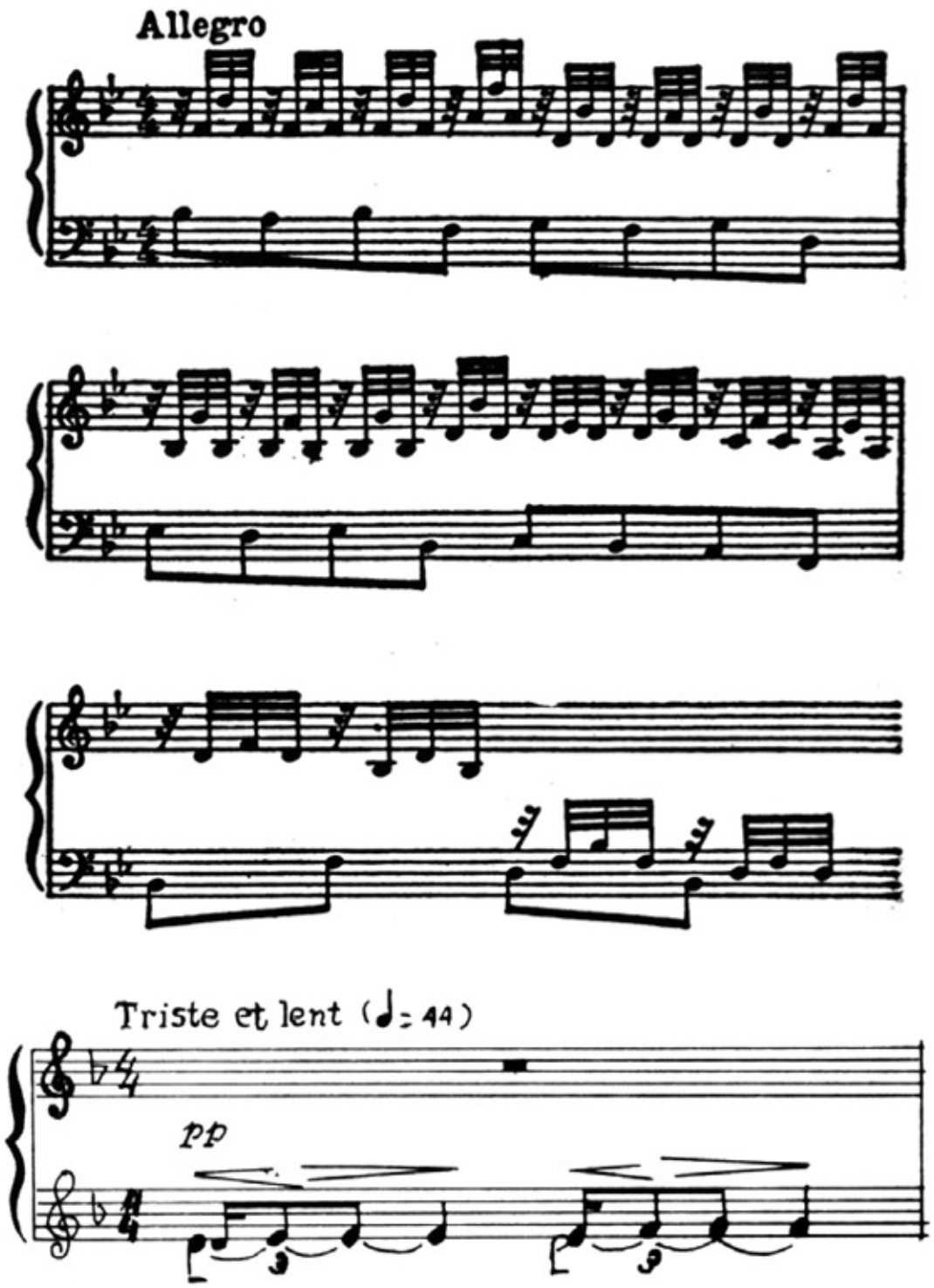
com idéias "extramusicais", e a música de câmara costuma invariavelmente fazer parte do que se chama "música absoluta". Se o compositor começa a trabalhar com alguma idéia extramusical, é natural que ele julgue as formas musicais existentes excessivamente restritivas para os fins a que se propõe. Muitos exemplos recentes de forma "livre" podem ser atribuídos a essa fonte.

Naturalmente, é impossível generalizar a respeito das formas "livres". Mas, de uma maneira geral, pode-se dizer que elas costumam aparecer com mais freqüência sob a forma do prelúdio e do poema sinfônico.

"Prelúdio" é um termo muito amplo cobrindo uma grande variedade de peças, geralmente escritas para o piano. Como título, pode significar quase tudo, uma peça melancólica como um trecho virtuosístico. Mas como forma ele se incluirá normalmente na categoria de forma "livre". Prelúdio é o nome genérico de qualquer peça que não tenha uma estrutura formal muito definida. Muitas outras peças com nomes diferentes pertencem a essa mesma categoria — peças que são chamadas fantasia, elegia, improviso, capricho, ária, estudo, etc. Essas peças costumam enquadrar-se em um estrito A-B-A, quanto à forma, ou podem ser tratadas "livremente", de modo que o ouvinte deve estar alerta se pretende seguir as intenções estruturais do compositor.

Bach escreveu prelúdios magníficos (muitas vezes equilibrados com uma fuga), e muitos deles pertencem à forma "livre". Esses prelúdios foram apontados por Busoni como exemplo do caminho que, segundo ele, a música deveria tomar. Bach obtinha unidade estrutural, nesses prelúdios "livres", através de um padrão bem definido ou de uma progressão clara de harmonias, que conduziam o ouvinte do início ao fim da peça sem que houvesse repetição do material temático. Muitas vezes, os dois métodos encontram-se combinados. Através deles, Bach conseguia uma atmosfera de fantasia e uma grande liberdade de desenho que seriam incompatíveis com uma forma estrita. Quando ouvimos esses prelúdios, somos tentados a acreditar que Busoni tinha razão quando achava que o problema das formas futuras da música estava ligado a essa liberdade com que Bach manejava as formas.

Excelente ilustração disso é o prelúdio em si bemol maior do Livro I do *Cravo Bem Temperado.* Aqui não se pode falar em temas e na construção por seções. A música começa com esse padrão:



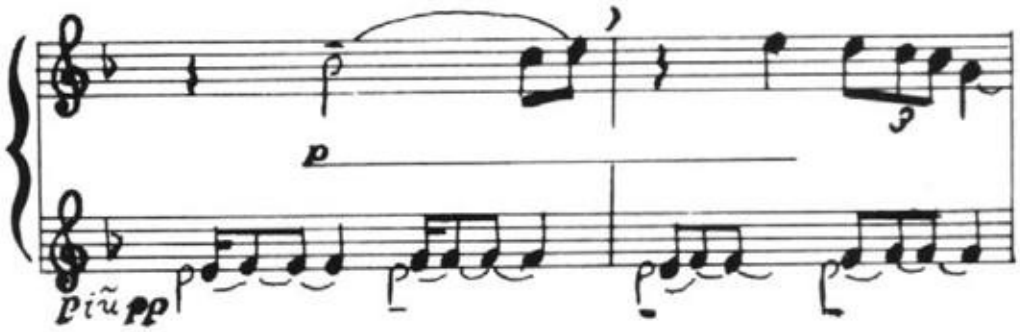
Chegado ao meio do caminho, Bach abandona esse esquema por uma série de acordes sonoros, entremeados de escalas. Só no penúltimo compasso aparece referência ao padrão do início, e mesmo então, não há repetição de notas, mas apenas do padrão. O único sinal externo de um princípio unificador para esse

tipo de música é o esqueleto de acordes. Outras ilustrações, em proporção muito maior, são *as Fantasias* de Bach, como a *Fantasia Gramática e Fuga* ou a célebre *Fantasia e Fuga* em sol menor para órgão.

Especialmente nessas grandes obras organísticas, Bach consegue criar uma atmosfera de extraordinária magnificência através da utilização desse tipo mais livre de estrutura.

Durante a maior parte do século XIX, os compositores limitaram-se a formas que podem ser facilmente identificadas. Isto se deve, certamente, ao grau de variedade que podia ser obtido dentro dos limites da forma ternária, ou da sonata-forma. Mesmo na segunda parte do século passado, com a aparição de Richard Strauss, que estava certamente preocupado com o problema da forma "livre" nas suas grandes obras orquestrais, a ênfase ainda é posta na afirmação de temas e no seu pleno desenvolvimento.

O renascimento do interesse pela forma realmente "livre" no nosso século pode ser atribuído, acredito, à influência de Debussy. Não havia muitos precedentes, na música do seu tempo, para a maneira extremamente individual em que ele trabalhou as formas curtas. Sem depender de modelos conhecidos, Debussy criou 24 *Prelúdios* para piano, cada um dos quais tem o seu próprio molde formal. Cada novo *prelúdio,* nesse caso, implicava na criação de uma nova forma, e a composição de um não auxiliava a criação do seguinte. Não admira que a obra de Débussy seja relativamente pouco numerosa.

Como no caso do desenho-padrão de Bach, Debussy às vezes faz uso de uma pequena figura, ou motivo, como auxílio para a construção da peça. Veja-se por exemplo o prelúdio *Dês pás sur Ia neige,* onde um pequeno motivo é mantido como base através de toda a peça. O prelúdio é composto de um ritmo único que sobe melodicamente, um passo de cada vez, desta maneira:

Sobre esta figura misteriosamente evocativa, ouve-se uma típica melodia de Debussy, diáfana e fragmentada. Note-se que a melodia não é nunca repetida; em vez disso, ela parece despertar gradualmente, através de uma série de hesitações e impulsos secretos, até que, delicada mas seguramente, obtém-se a impressão de que ela está completa. A peça indiscutivelmente tem unidade, mas os meios de se chegar a essa unidade são diferentes dos que foram usados pelos antecessores de Debussy.

De Debussy aos nossos dias, a forma encaminhou-se a uma liberdade sempre maior, até que agora ela representa um obstáculo sério para o ouvinte leigo. Duas coisas fazem com que a música seja fácil de ouvir-se: uma melodia que segue em frente e que está provida de repetições. A nova música está repleta de melodias subterrâneas, e evita a repetição. Manifestou-se uma tendência contrária: o impulso para a condensação. Pode-se ver isto claramente nas *Peças para Piano* op. 19 de Schoenberg, uma obra do meio da sua carreira. Em cada uma dessas pequenas peças, a emoção é tão grande que não se poderia pensar em repetição. Algumas vezes não se pode nem falar de tema — aqui um pequeno ritmo, ali um único acorde, é o que basta para prender o ouvinte. Quando existe uma melodia, nem ela é fácil de ser apreendida nem ela gasta tempo voltando sobre terreno conhecido. Não é surpreendente, assim, que o público ache Schoenberg difícil de engolir. De uma maneira geral, acredito que metade da dificuldade que os ouvintes encontram, na compreensão de música moderna vem da falta de informação a respeito da maneira como os novos compositores reúnem os seus materiais.

O POEMA SINFÔNICO

Uma das razões para a nossa atual liberdade formal pode ter sido muito bem a criação do poema sinfônico. Essa forma traz consigo a questão da música de programa, que deve ser abordada em primeiro lugar.

O leitor deveria distinguir nitidamente, na sua mente, o que é música de programa, ligada de alguma maneira a uma história ou a uma idéia poética, e o que é "música absoluta", desprovida de toda conotação extramusical. Usar a música para descrever algo que está fora de nós é uma idéia perfeitamente natural, quase infantil. É uma idéia bastante antiga, na verdade, pois mesmo compositores do século XVII já revelavam a tendência para ilustrar musicalmente um fato ou um objeto. As batalhas eram temas favoritos, e a imitação de animais esteve na moda antes do florescimento da música

instrumental. Kuhnau, um antecessor de Bach e Haendel, tornou-se famoso com as suas *Sonatas Bíblicas,* em que histórias da Bíblia, como o episódio de Davi e Golias, eram descritas "realisticamente" através da música. O belíssimo *Chant dês Oiseaux,* de Jannequin, é uma excelente ilustração do que podia fazer um compositor do século XVI quando queria imitar a voz dos pássaros através de um coro de seres humanos. Vê-se, assim, que a idéia não era nova.

Mas não foi senão no século XIX que os compositores se especializaram realmente em descrever bem as coisas. A música tornou-se cada vez menos ingênua. Hoje em dia, se você quiser representar musicalmente uma batalha, as chances são de que você conseguirá obter uma descrição suficientemente realística — e desagradável.

O século XIX, assim, desenvolveu os recursos para a maior eficiência na descrição musical das coisas.

O desenvolvimento da ópera deve ter influído, igualmente, no interesse que os compositores começaram a demonstrar pelas virtudes descritivas da música. E nem se deve esquecer a influência do movimento romântico. Para o compositor romântico, não bastava escrever uma peça lamentosa; ele queria também que você soubesse quem estava triste — e por quê. É por isso que Tchaikovsky não se contentou em escrever uma abertura sem título com um belo segundo tema, mas batizou-a de *Romeu e Julieta,* de modo que o tema passou a ser conhecido definitivamente como "o tema de amor de Romeu e Julieta".

O próprio Beethoven, como testemunha a *Sinfonia Pastoral,* foi atraído pela idéia de descrever acontecimentos externos através da linguagem da música. Ele forneceu, assim, um dos primeiros exemplos de música orquestral descritiva.

O que Beethoven empregou excepcionalmente na *Sexta Sinfonia* transformou-se, com Berlioz, em base de toda uma carreira. *A Sinfonia Fantástica é* um exemplo notável no progresso que os compositores tinham feito no século XIX no que se refere não apenas à descrição de cenas pastorais ou guerreiras como à própria reprodução de uma idéia ou de um acontecimento.

De uma maneira geral, há dois tipos de música descritiva. O primeiro dedica-se à descrição literal. Um compositor propõe-se a descrever os sinos bimbalhando dentro da noite. Ele escreve, então, alguns acordes, para a orquestra ou para o piano ou para qualquer outro meio que esteja usando, que soam realmente como

se fossem sinos dentro da noite. Alguma coisa de real está sendo imitada realisticamente. Um exemplo famoso desse tipo de descrição musical é o de uma passagem em um dos poemas sinfônicos de Strauss em que ele imita o balido de um carneiro. A música, nesse caso, não tem outra *raison d'être* senão a imitação pura e simples.

Outro tipo de música descritiva é menos literal, e mais poético. Não se tenta descrever alguma cena particular, ou um objeto; mas há alguma circunstância externa que provocou no compositor uma emoção que ele deseja transmitir ao ouvinte. Podem ser as nuvens, ou o mar, ou uma cena campestre, ou um avião. Mas ao invés de imitação literal, tem-se aqui uma transcrição poético-musical de um fenômeno tal como ele se refletiu no espírito do compositor. Isso constitui uma forma mais alta de música programática. O balido do carneiro será sempre o balido do carneiro, mas uma nuvem descrita musicalmente permite que a nossa imaginação vagueie.

Há um princípio que devemos conservar em mente: não importa quão programática ou descritiva seja uma peça de música, ela deve sempre bastar-se musicalmente. Nunca deixe que um compositor justifique para você uma de suas peças através da bela história que ela contém. Não basta fechar lentamente uma peça porque a heroína teve uma morte lenta. Esse final prolongado só deve justificar-se pelo seu conteúdo musical. A história não pode ocupar o lugar do interesse musical, nem pode servir como desculpa para um determinado procedimento musical. A música deve ter a sua própria justificação, de modo que uma pessoa que desconhecesse a história não tivesse por isso o seu prazer diminuído. Em outras palavras, a história não pode ser senão .uma atração extra. *Romeu e Julieta é* uma das melhores coisas de Tchaikovsky ainda que você não conheça o título. O primeiro tema é dramático, excitante e bem desenhado. Se você está informado de que ele simboliza a luta entre Capuletos e Montechios, isso pode fazer com que pareça mais pertinente; mas, ao mesmo tempo, isso limita o seu apelo imaginativo. Esse é o perigo que corre toda música de programa. Talvez por causa disso, os compositores de hoje não recorrem tanto a esse meio como os compositores românticos.

Surpreendentemente, há um número muito grande de música programática escrita em uma ou outra das formas fundamentais. Poder-se-ia esperar que, ao descrever alguma coisa, o compositor adotasse sempre a forma livre. Mas isso não acontece sempre. No início, especialmente, a atração da música absoluta e dos seus esquemas formais era muito grande para ser ignorada. *A Sinfonia*

Pastoral, de Beethoven, é em primeiro lugar uma sinfonia, e só acidentalmente uma sinfonia pastoral. Da mesma maneira, o drama apaixonado de *Romeu e Julieta* encaixa-se bastante bem na forma sonata, com uma introdução, primeiro e segundo tema, desenvolvimento e recapitulação. Não foi senão com Strauss e Debussy que os compositores tiveram coragem de abandonar as formas estritas para seguir com mais fidelidade as suas intenções programáticas. O início dessa liberdade maior coincide, naturalmente, com a criação do poema sinfônico, uma das poucas formas novas surgidas no século **XIX.**

A invenção do poema sinfônico é atribuída geralmente a Liszt. Ele escreveu treze dessas peças, e algumas delas ainda são executadas. Liszt percebeu que uma idéia poética, para ser expressa com propriedade, não deveria confinar-se aos limites das formas estritas, mesmo aplicadas ao estilo de Berlioz nas suas sinfonias programáticas.

O poema sinfônico em um só movimento, com uma explanação introdutória acrescentada à partitura, era uma solução. O exemplo de Liszt foi seguido depois por Saint-Saens, César Franck, Paul Dukas, Tchaikovsky, Smetana, Balakireff e outros. Nem todos os poemas sinfônicos que eles compuseram adotam a forma "livre". Mas o princípio tinha sido estabelecido.

Richard Strauss, entre 1890 e 1900, escreveu uma série de poemas sinfônicos que assombraram o mundo musical por sua liberdade e audácia. Eles eram os herdeiros lógicos da idéia de Liszt, mas estavam transpostos para um plano superior, muito mais pretensioso. O primitivo poema sinfônico era análogo a um movimento de sinfonia, mas o poema de Strauss assemelhava-se mais à sinfonia inteira. Apesar de fraquezas óbvias, que podem eventualmente ameaçar a sua permanência no repertório sinfônico, esses poemas são grandes realizações.

Como representação pictórica, eles têm poucos rivais, e foram os primeiros exemplos do gênero a adotar realmente a forma "livre". Mesmo quando tendem a formas mais estritas como o rondo *(Till Eulenspiegel)* ou a variação *(Don Quixote),* o manejo do material é tão pouco convencional que termina por converter-se em uma forma livre. Em *Uma' Vida de Herói* ou *Assim Falou Zaratustra,* quando se pode dizer que a forma é construída seccionalmente, o tamanho é tão avantajado que chega a ameaçar a solidez da construção. Trata-se aí de saber se a mente humana pode realmente relacionar os momentos separados de uma forma livre que se estende por quarenta minutos sem pausas. Isso, de qualquer maneira, é o que Strauss nos pede para fazer. Expor

adequadamente os contornos formais de um poema sinfônico de Strauss exigiria explicações maiores do que o permite o escopo deste livro.

Nada mais simples do que atualizar a música de programa. Basta descrever em termos musicais algum fenômeno tipicamente moderno, como uma fábrica ou uma lancha a motor. Fazendo assim, é fácil conferir à idéia antiga um ar de modernidade. Como eu já observei, os compositores recentes não escreveram muita música programática. Não obstante, tem havido exceções. Arthur Honneger obteve bastante notoriedade através da sua peça *Pacífico 2-3-1.* O título refere-se a um tipo especial de locomotiva que é conhecida por esse nome na Europa.

Honneger aproveitou-se do fato de que há uma certa analogia entre a lenta partida de um trem, a sua aceleração gradual e a sua disparada posterior — e a música. Ele consegue bastante bem transmitir ao ouvinte os chiados e guinchos do mecanismo, e ao mesmo tempo, escrever uma peça solidamente construída com melodias e harmonias, como qualquer outra peça. *Pacífico 2-3-1 é* um exemplo excelente de moderna música de programa.

Se não é uma grande peça de música, isto se deve menos ao tratamento programático do assunto do que a uma certa pobreza do material melódico.

Nesse sentido literal, a música de programa está aparentemente renascendo. Honneger escreveu uma outra peça programática chamada *Rugby;* Mossolov escreveu *A Forja,* e outros compositores lançaram mão de rinques de patinação, estações de rádio, fábricas de automóvel, etc. Mas de um lado o afastamento da música impressionista e de outro a aparição de uma tendência neoclassicista diminuíram um pouco o número de adeptos da música de programa. A maioria dos compositores de hoje preferem não misturar as categorias; ou escrevem obras realmente teatrais ou escrevem música absoluta. Mas ninguém pode profetizar o que acontecerá à música de programa. Novos instrumentos elétricos, suficientemente aperfeiçoados, abrirão certamente novas possibilidades aos poderes descritivos da música.

15. Ópera e Drama Musical

Até agora, a questão de ouvir-se com mais inteligência tem sido considerada somente em relação à música chamada de concerto. Estranho como possa parecer, a música que é um fim em si mesma, sem qualquer conexão com idéias

extramusicais, não é um fenômeno tão natural quanto poderia parecer. A música não começou por ser música de concerto. É só depois de um lento desenvolvimento histórico que ela se torna auto-suficiente, capaz de interessar por si mesma.

Já a música de teatro, comparativamente, parece algo de perfeitamente natural. Suas origens vão tão longe quanto o ritual primitivo da música dos selvagens, ou o canto religioso de uma representação medieval. Mesmo hoje, a música que se escreve para acompanhar uma peça, ou um filme, ou um bale, não precisa ser explicada. A única forma controvertida da música de teatro, e que, portanto, necessita de alguma explicação, é a forma operística.

A ópera, em nossos dias, é uma forma de arte com uma reputação algo desabonadora. Falo,

naturalmente, da opinião da "elite" musical. Isto não foi sempre verdade. Houve tempo em que a ópera passava por ser a mais avançada das formas musicais. Mas, até recentemente, era costume da elite falar da ópera com um certo desprezo.

Há várias razões para esse descrédito. Entre elas, o fato de que a ópera teve de carregar a "marca registrada" de Wagner. Por trinta anos depois da sua morte, o mundo musical fez esforços heróicos para desembaraçar-se do impacto terrível da música de Wagner. Isto não é dito como crítica; significa simplesmente que cada geração deve criar a sua própria música; e essa tarefa tornou-se extremamente difícil, especialmente no mundo da ópera, nos tempos que se seguiram à morte de Wagner.

Além disso, deixando de lado o drama wagneriano, é preciso dizer que o público que acorria às salas de ópera não colaborava para enobrecer esta forma. Por um lado, ele foi associado aos "torcedores" da galeria, gente para quem a música artística era um livro fechado. De outro lado, havia a "gente da sociedade", transformando a ópera em um divertimento de luxo, e dando atenção apenas ao seu aspecto circense.

E mais ainda: o repertório corrente era feito de velharias, peças de exibição que só conseguiam estimular a imaginação dos magnatas do cinema. De que maneira seria possível inserir nesse contexto uma ópera escrita à maneira de 1920, apesar do fato de que essa nova música já estava invadindo as salas de concerto? Para a

elite musical, toda música de pretensões sérias parecia automaticamente expulsa da casa de ópera. Se, por acaso, uma nova obra alcançava o palco operístico, o mais provável é que fosse considerada muito esotérica pela audiência, se não tivesse sido previamente aniquilada pelas artificialidades da produção convencional.

Estas são algumas razões para a pouca estima que a ópera passou a gozar entre as pessoas que encaravam seriamente a música. Mas, por volta de 1924, esse panorama começou a mudar, através de uma reação iniciada na Alemanha.

Na Alemanha, toda pequena cidade tem o seu teatro de ópera. Naquela época, em todo o país, havia pelo menos dez casas de ópera de primeira classe e vinte de segunda que funcionavam durante a maior parte do ano. É bom não esquecer que na Alemanha a ópera desempenha simultaneamente o papel dos nossos cinemas, dos nossos teatros e das nossas comédias musicais. Todo bom cidadão vai ao menos uma vez por semana à ópera, e assim, a ópera tem uma verdadeira obrigação social de renovar-se.

Além disso, os grandes editores de música fizeram muito para encorajar a composição de novas óperas. Uma ópera bem sucedida representava grandes vantagens financeiras para autores e editores. Havia, assim, todo o incentivo para que os artistas se lançassem ao trabalho, e mais a vantagem do público do primeiro após-guerra, interessado em novas aventuras operísticas. Não se passou muito tempo sem que o interesse contagiasse outros países, e mesmo o *Metropolitan* de Nova Iorque pagou o seu tributo à nova ópera com a apresentação eventual de obras modernas.

Se o leitor acredita que a nova vida insuflada na ópera tem alguma significação, ele deve entender ao menos um pouco da forma operística. Acredito que muitos dos meus leitores estejam convencidos de que a ópera é uma forma aborrecida, e não pretendam jamais comparecer a uma noite de ópera enquanto puderem evitar isso. Vejamos o que se pode dizer para atenuar esse preconceito.

A primeira coisa a ser dita, e que não pode ser suficientemente enfatizada, é que a ópera, dos pés à cabeça, está coberta de convenções. Naturalmente, a ópera não é a única forma a ter compromisso com as convenções. O teatro, por exemplo, acha que a quarta parede de uma sala está realmente lá, e que nós, através de um milagroso artifício, podemos contemplar a vida real enquanto ela é vivida. As crianças que vão ao teatro pela primeira vez imaginam que tudo o que está se

passando é real; mas nós adultos não temos problemas em aceitar as convenções do palco, embora ninguém acredite que o que se passa ali é real.

Acontece que a ópera também tem as suas convenções — e ainda maiores que as do teatro. É

importante que você compreenda até que ponto nós aceitamos as convenções do teatro para que possa aceitar com menos relutância as convenções da ópera.

Sob um certo aspecto, a ópera é simplesmente um drama cantado, ao invés de ser um drama

declamado. É essa a primeira das convenções, que vai totalmente de encontro à realidade. Mesmo assim, o drama não é cantado continuamente (pelo menos até a época de Wagner), mas, em vez disso, está seccionado em trechos musicais contrastantes — o que ainda o leva um passo adiante no afastamento da realidade que ele pretende estar descrevendo. Além disso, a história que está sendo contada é muitas vezes de uma fatuidade à toda prova. Nada de importante parece jamais acontecer em um palco de ópera, e os cantores costumam colaborar para que o libreto — o texto da ópera - ainda pareça mais gratuito.

Finalmente, há o problema do recitativo — aquela parte da ópera que não é nem falada nem cantada, ou é cantada pela metade —, que conta a história (especialmente nas velhas óperas) sem a menor intenção de estimular o interesse musical. Quando as óperas são cantadas em uma língua estrangeira, como costuma acontecer nos países de língua inglesa., esses recitativos podem ser o supra-sumo do tédio.

Esses fatos servem para provar que a ópera não é uma forma de arte realística, e que não se deve exigir dela que seja realística. Com efeito, ninguém é mais aborrecido do que a pessoa que, em arte, só entende o realismo. Isso revela uma pobre mentalidade artística, a tendência de não aceitar nada que não pareça ser real. Deveríamos ser capazes de concordar em que os símbolos também espelham a realidade, e às vezes fornecem maior prazer estético do que todo o realismo do mundo. A casa de ópera é um bom lugar para conhecer esses prazeres simbólicos. Isto é, para ser capaz de apreciar o que acontece ali, você deve estar disposto a aceitar algumas convenções.

É surpreendente que algumas pessoas ainda achem que a ópera está morta. O que a torna diferente das outras formas de música é justamente a sua capacidade de

incluir quase tudo em si mesma. Ela se utiliza de quase todos os meios musicais: orquestra, solo vocal, conjunto vocal, coro. Na mesma obra, o caráter da música pode ser leve e sério. A ópera pode conter música sinfônica, "absoluta", ou pode ser claramente descritiva e programática. Também inclui o bale, a pantomima e o drama. Passa facilmente de uma forma à outra. Em outras palavras, é quase impossível imaginar algum tipo de música ou de arte teatral que não se encontrasse à vontade em uma casa de ópera.

Acrescente-se a isso o lado espetacular que a ópera é capaz de oferecer. Ela é teatro em grande escala

— multidões no palco, magnificência de luzes, roupas e cenários. Um compositor que não se sinta atraído por isso não tem uma gota de sangue dramático nas veias — o que não parece ser um caso muito comum, já que a ópera tem fascinado aos melhores compositores da história.

O problema de escrever uma ópera está na combinação de todos esses elementos disparatados em um conjunto harmonioso. Isso está longe de ser um problema fácil. Na verdade, é quase impossível escolher uma ópera e dizer: eis a ópera perfeita! Eis a solução que todos devem seguir! Sob um certo aspecto, o problema é insolúvel, pois é quase impossível equilibrar os diversos aspectos da ópera de modo que o conjunto seja satisfatório. Em termos práticos, o que tem acontecido é que os compositores tendem a enfatizar um determinado elemento às custas dos outros.

Isto se aplica particularmente às palavras de uma ópera, o primeiro elemento que um compositor deve levar em conta.

A atitude dos compositores, quanto a isso, tem variado. Ou dão às palavras um papel preponderante, usando a música como auxiliar do drama, ou sacrificam as palavras em favor da música. Todo o problema da ópera, em última análise, pode ser reduzido a essa dialética nunca resolvida entre o texto e a música. É

instrutivo observar a história da ópera sob esse ponto de vista, e ver de que maneira cada compositor apresentou a sua solução para o caso.

O ano de 1600 fornece um ponto de partida conveniente, pois é nessa época que tem início a história da ópera. Ela foi o resultado — assim nos dizem os historiadores — do encontro de alguns compositores e poetas no palácio de um certo conde Bardi, em Florença. Deve-se lembrar que a música séria, até aquela

época, tinha consistido inteiramente de música coral e extremamente contrapontística. De fato, a música se tornara tão complexa, tão polifônica, que era realmente impossível entender uma palavra do que os cantores estavam dizendo. A "nova música" ia mudar tudo isso. Note as duas qualidades fundamentais da ópera, contemporâneas da sua criação: a ênfase nas palavras, através das quais a música contava uma história, e o aspecto "high society" dessa nova arte. (Passaram-se quarenta anos antes que fosse inaugurado em Veneza o primeiro teatro de ópera.)

A finalidade ostensiva dos personagens que se encontravam na casa do conde era reviver o drama grego. Queriam tentar a recriação do que eles imaginavam ter sido o teatro grego. Naturalmente, chegaram a um resultado totalmente diferente — a criação de uma nova forma, que estava destinada a inflamar a imaginação de artistas e assistentes através de gerações.

O primeiro dos grandes compositores de ópera foi o italiano Cláudio Monteverdi. Infelizmente, suas obras são pouco conhecidas atualmente, e, para os atuais amantes da ópera, dariam a impressão de peças de museu, se fossem encenadas.

Do nosso ponto de vista, o estilo de Monteverdi é limitado quanto aos seus recursos — consiste, em sua maior parte, do que chamaríamos de recitativo. Hoje em dia, achamos que o recitativo tem um interesse menor na ópera, e esperamos sempre pela ária seguinte. Para o ouvido moderno, as óperas de Monteverdi contêm poucas árias, e parecem não ser outra coisa senão um longo recitativo, entremeado de interlúdios orquestrais. Mas o que é extraordinário, no recitativo de Monteverdi, é a sua qualidade. Ele soa incrivelmente verdadeiro; é algo de profundamente sentido. Apesar do fato de que ele está situado bem no início da forma nova, ninguém, depois de Montever-di, foi capaz de adaptar palavras à música de uma maneira tão simples, tão comovente, tão convincente. Ouvindo Monte-verdi, é preciso entender o significado das palavras, já que a ênfase recai em grande parte sobre elas. Isto também é verdade muito mais adiante na história da ópera, quando certos compositores decidem retornar ao ideal operístico de Monteverdi.

A nova forma, que tinha estreado tão auspiciosamente, espalhou-se gradualmente para fora da Itália.

Foi de Veneza a Viena, de Viena a Paris, Londres e Hamburgo. Estes eram os

grandes centros operísticos por volta de 1700. A esse tempo, a ópera já se afastara bastante do padrão de Monteverdi. As palavras foram perdendo a sua importância, enquanto a ênfase se deslocava para o lado musical da ópera. Esse novo estilo condensava a emoção provocada pela ação no que agora nós chamamos de árias; e essas árias eram ligadas entre si por recitativos. Mas estas seções não devem ser confundidas com o recitati-vo de Monteverdi; eram recitativos comuns, prosaicos, destinados simplesmente a contar a história tão rápido quanto possível, de maneira que se pudesse passar para a ária seguinte. O resultado disso foi uma espécie de ópera composta de árias entremeadas de recitativos. Não havia ainda a tendência de fazer música descritiva com o que se passava no palco; isso viria depois.

O grande compositor operístico do século XVII foi Alessan-dro Scarlatti, pai do cravista cujas obras foram discutidas na seção referente à forma binaria. O modelo de ópera que o velho Scarlatti aperfeiçoou está agora, na história da música, ligado às óperas posteriores de Haendel.

Nesse tipo de ópera, a história tem pouca importância; o drama é estático, e a ação insignificante.

Todo o interesse deslocou-se para o cantor e sua parte vocal, e a ópera justifica-se exclusivamente através das suas qualidades musicais. Esse desenvolvimento revelou-se mais tarde perigoso, pois não demorou muito para que o desejo natural dos cantores de ocupar o centro do palco levasse a abusos sérios que ainda não foram inteiramente corrigidos. A rivalidade dos cantores levou a todos os tipos de vícios musicais, escalas e trinados acrescentados à linha melódica de maneira a provar o virtuosismo de um determinado intérprete.

O que se seguiu era inevitável. Já que a ópera tinha-se tornado algo de totalmente artificial e antinatural, era preciso que aparecesse alguém para reformá-la. A história da ópera está repleta de reformadores; há sempre alguém tentando fazer com que ela pareça mais real do que no período anterior. O

campeão da reforma destinada a corrigir os abusos da ópera handeliana foi, naturalmente, Christoph Willibald Gluck.

Gluck tinha escrito muitas óperas no estilo italiano da época, antes de assumir o seu papel de reformador, de modo que ele sabia o que estava dizendo quando afirmava que a ópera tinha de ser purificada.

Gluck tentou sobretudo racionalizar a ópera — fazer com que ela tivesse mais sentido. Na velha ópera, o cantor era soberano, e a música estava ali para servi-lo; Gluck transformou a idéia dramática neste soberano, e escreveu música que servisse às finalidades do texto. Cada ato seria uma entidade em si mesma, e não uma mistura indescritível de árias mais ou menos efetivas. Deveria ter equilíbrio e contraste, com a fluência e continuidade que o transformassem em uma forma artística. O bale, por exemplo, não seria um mero divertimento introduzido arbitrariamente, mas faria parte da idéia dramática da obra.

As idéias de Gluck eram sólidas. Além disso, ele era capaz de transformá-las em obras verdadeiras.

Orfeu e Eurídice, Armida, Alceste, são algumas de suas maiores realizações. Nessas óperas, Gluck criou um tipo de música coerente, maciça, que combinava bem com os temas grandiosos de muitas de suas óperas.

Essa impressão monumental está combinada com uma extraordinária calma, uma espécie de beleza tranqüila que é única na música, totalmente afastada das frivolidades do mundo musical da época. As obras de Gluck não devem ser consideradas peças de museu; são as primeiras óperas a que o tempo não trouxe prejuízo.

Isto não significa que a reforma de Gluck tenha sido totalmente bem sucedida. As suas óperas são decerto mais racionais do que as suas antecessoras, mas ainda havia muito o que fazer. A reforma de Gluck foi relativa; em muitos casos, ele se limitou a substituir as convenções da época pelas suas próprias conven-

ções. Mas ele foi, apesar disso, um gênio de primeira ordem, e conseguiu fundar um ideal operístico que abriu caminho aos futuros reformadores.

Mozart, o nome seguinte entre os grandes operistas, tinha natureza de reformador. De Mozart, devemos esperar perfeição, seja qual for o meio que ele escolha para trabalhar. As óperas mozartianas não fazem exceção a isto, pois exibem melhor música do que a de qualquer ópera até aquele tempo. A *Flauta Mágica é* chamada às vezes de "a ópera mais perfeita que já se escreveu". O assunto presta-se muito bem ao tratamento operístico, por causa da sua natureza não-realística. É ao mesmo tempo sério e cômico, combinando riqueza de imaginação musical com um estilo simples, acessível a todos.

A contribuição que Mozart ofereceu à forma foi a do final operístico. Este efeito

só *é* possível na ópera

— esta cena final de um ato em que todos os participantes cantam ao mesmo tempo, cada um dizendo uma coisa diferente, até a chegada de um fortissimo que faz a delícia de todos os presentes. Mozart utilizou esse artifício típico de uma maneira tão definitiva e perfeita que todos os compositores que se seguiram tornaram-se seus devedores. Este efeito parece ter uma importância fundamental na ópera, já que continua a ser usado até hoje.

Mozart também adiantou-se ao seu tempo em um outro aspecto. Ele foi o primeiro grande compositor a escrever uma comédia em língua alemã. O *Rapto do Serralho*, produzido em 1782, é a pedra fundamental do que seria mais tarde a moderna ópera alemã. Começa aí um estilo que teve muitos seguidores, incluindo o Wagner dos *Mestres Cantores.*

Um novo reformador, e dos maiores, surgiu para a ópera com Richard Wagner. A sua finalidade, como a de Gluck, era racionalizar a forma operística. Wagner entendia a ópera como a união de todas as artes —

incluindo a poesia, o drama, a música e as artes cênicas —, tudo isso cooperando para o espetáculo operístico a que nos referimos no início deste capítulo. Ele pretendeu conferir uma nova dignidade ao gênero operístico batizando-o de "drama musical".

Esse drama diferiria da ópera em dois aspectos: em primeiro lugar, o número musical independente desapareceria para dar lugar a um fluxo contínuo de música, que nada poderia interromper do início do ato até o fim. A ópera da ária independente ligada a um recitativo desaparecia para que houvesse maior realismo na forma dramática. Em segundo lugar, Wagner introduziu a famosa noção de *leitmotiv:* associando-se uma frase musical, ou um motivo particular, a cada caráter ou idéia do drama musical, obtinha-se maior coesão dos elementos musicais.

Ainda mais significativo, no drama wagneriano, é o papel conferido à orquestra. Tive uma visão nítida desse aspecto em duas noites de inverno no Metropolitan, ouvinco a *Manon* de Massenet e *As Valquírias* de Wagner com 24 horas de intervalo. Na ópera francesa, nunca se dava atenção especial à orquestra; ela não fazia mais efeito do que um punhado de músicos de teatro no seu fosso; mas quando soou a orquestra de Wagner, tinha-se a impressão de que toda a

Filarmônica tinha sido convocada para a ópera.

Wagner trouxe a orquestra sinfônica para a casa de ópera, de modo que o principal interesse, muitas vezes, não está no palco, e sim no fosso da orquestra. Os cantores devem ser ouvidos às vezes como partes secundárias, enquanto a atenção se concentra no que a orquestra está "dizendo". Wagner tinha natureza de sinfonista, e aplicou os seus dons à forma da ópera.

A pergunta é: "Wagner conseguiu trazer a realidade para o palco da ópera?" E a resposta é: "Não". Ele não foi mais bem sucedido, nesse ponto, do que Gluck. Mais uma vez, as convenções da época foram substituídas por outras. Pode-se também perguntar com propriedade: "Ele obteve a igualdade das artes, tal como não cessava de proclamar?" E ainda aqui a resposta é não. O ouvinte honesto que assiste a um espetáculo wagneriano terá sempre a impressão de que se trata basicamente de um acontecimento musical, e não de um espetáculo dramático. Imagine-se um libreto de Wagner aplicado a uma outra música: ninguém daria a menor importância a ele. É só porque a música é tão extraordinária que Wagner mantém a sua posição diante do público. A música é que é suprema; em comparação com ela, os outros elementos do drama wagneriano não fazem boa figura.

O professor Edward Dent, de Cambridge, expressou exatamente os meus sentimentos em relação às considerações extra-musicais do drama wagneriano. Eis o que ele disse: "Já se escreveu muita bobagem — e o próprio Wagner o fez — a respeito do significado moral e filosófico dessas óperas".

O teste final do drama musical, como da ópera, deve ser a própria casa de ópera. As óperas de Wagner continuam vivas até hoje devido aos seus recursos musicais esmagadores — e a nada mais.

Só dois ou três contemporâneos puderam enfrentar Wagner nesse terreno. Verdi foi o principal deles.

Como Gluck, ele escreveu um bom número de óperas italianas convencionais, que foram furiosamente aplaudidas pelo público mas que não impressionaram muito aos que, na época, adoravam o drama musical.

Nos últimos anos, entretanto, tem havido uma tendência da parte dos eruditos para reavaliar a contribuição feita por Verdi. Tornados sóbrios — para não dizer entediados - pelo drama "filosófico", eles estão agora em melhores condições

para apreciar o imenso talento teatral de um homem como Verdi. Suas óperas, certamente, eram muito convencionais, muito fáceis, e às vezes muito vulgares; mas elas se *movem.* Verdi nasceu para o teatro; a plena eficiência de obras como *Aida,* a *Traviata e o Rigoletto* asseguram-lhes um lugar permanente no repertório.

O próprio Verdi foi algo influenciado pelo exemplo de Wagner ao compor as suas duas últimas obras, *Otello* e *Fals-taff,* ambas escritas quando o compositor já passava dos setenta anos. Verdi abandona, aqui, a ária independente, usa a orquestra de um modo mais sofisticado, e concentra-se mais diretamente nas implicações dramáticas do libreto. Mas ele não tinha perdido a sua inclinação teatral inata. Eis por que essas duas obras — exemplos assombrosos do poder de um homem idoso — são em conjunto melhores exemplos para a edificação dos jovens compositores de ópera do que o drama mais teórico de Wagner.

Mussorgsky e Bizet foram ambos capazes de criar óperas que são dignas de comparação com o melhor de Verdi ou Wagner. Dos dois, as óperas do russo tiveram a descendência mais generosa. *Boris Godunov* foi a primeira ópera nacionalista, escrita fora da Alemanha, o que representava uma saída para o impasse wagneriano. *Boris é* operística no melhor sentido da palavra. O personagem central é o coro, e não o indivíduo. Suas cores vêm do folclore russo, que representa um arejamento saudável para o material musical.

A cena do segundo quadro, que descreve a corte do Kremlin e os aposentos do Czar, enquanto a procissão de coroação atravessa o palco, é «ma das mais espetaculares já imaginadas para o meio operístico.

A influência *de Boris* exerceu-se lentamente, já que a ópera só foi encenada no Ocidente no nosso século. Mas Debussy deve ter sabido da sua existência durante as suas visitas à Rússia. De qualquer maneira, a influência de Mussorgsky é visível na única ópera de Debussy, *Pelléas et Mélisande,* que é o marco seguinte na história da ópera. Em *Pelléas,* Debussy retorna ao ideal de Monteverdi; as palavras do drama de Maeterlinck tiveram de novo o direito de serem ouvidas. A música devia servir como moldura às palavras, intensificando-lhes a mensagem poética.

Como método e sentimento, a ópera de Debussy era a antítese do drama musical wagneriano. Isso pode ser visto imediatamente se se compara a grande cena de *Tristão e Isolda* com a cena análoga de.

Pelléas. Na ópera de Wagner, quando os amantes se declaram pela primeira vez, há uma belíssima explosão de emoções na música; mas quando *Pelléas e Mélisande* se declaram um ao outro, há um completo silêncio.

Todos, — cantores, orquestra e compositor — estão mudos de emoção. Esta cena é típica de toda a ópera, marcando a vitória do subentendido. Há poucas passagens/orte em *Pelléas;* toda a obra está banhada em mistério e pungência. A música de Debussy acrescentava uma nova dimensão à pequena peça de Maeterlinck. Daí em diante, é impossível imaginar a ação separada da música. É, talvez, devido a essa identificação completa entre peça e música que *Pelléas* ficou sendo uma espécie de caso especial. Ela não fornecia um programa para a criação de novas óperas desse gênero, já que há poucas peças tão bem apropriadas à música. Além disso, o apelo de *Pelléas* estava em grande parte confinado a quem entendia francês, já que muito da qualidade da obra depende da qualidade das palavras. *Como Pelléas* praticamente não teve descendência, os líderes da opinião musical perderam o interesse pela forma da ópera, e voltaram-se em vez disso para a sinfonia ou para o bale.

Já demos as razões para o renascimento da ópera por volta *de* 1924. Todas as óperas escritas desde então reagem abertamente contra os ideais wagnerianos. Os atuais compositores de ópera estão de acordo pelo menos em um ponto: estão prontos a aceitar inteiramente as convenções do palco. Como não há qualquer esperança de fazer a ópera "real", eles abriram mão da reforma nesse sentido. Partem resolutamente da premissa de que a ópera é uma forma não-realística, e em vez de deplorar esse fato, propõem-se a fazer uso dele. Estão convencidos de que a ópera é, acima de tudo, teatro, e que, como tal, pede um compositor *capaz* de escrever música para o palco.

A mais importante das óperas modernas posteriores a *Pelléas* é, na opinião de muitos críticos, *o Wozzeck* de Alban Berg. A ópera de Berg tem vários traços marcantes. Como Debussy, Berg partiu de uma peça de teatro. *Wozzeck* era a obra de um precoce dramaturgo do século passado, George Buchner, contando a história, em 26 cenas curtas, de um soldado infeliz, no último grau da escala social, que, sem ter cometido qualquer falta, vive na miséria e só deixa miséria atrás de si. Este é um tema realístico, com implicações sociais; mas tal como Berg o tratou, ele se tornou um tipo especial de realismo, que nos dá a impressão de um realismo exaltado, algumas vezes chamado de expressionismo.

Tudo, nessa ópera, é extremamente condensado. Uma cena segue-se logo à

outra, cada uma referindo-se a um momento dramático essencial, todas elas centradas em torno da música altamente expressiva de Berg.

Uma das razões para a lenta aceitação dessa obra nos círculos musicais é a própria linguagem da sua música. Como discípulo devoto de Arnold Schoenberg, Berg fez uso do sistema harmônico atonal do seu mestre.

Wozzeck foi a primeira ópera atonal a subir ao palco. Mas o fato de que, embora ela seja difícil de executar e igualmente difícil de entender, sua carreira musical esteja se desenvolvendo na Europa e na América, é um bom indício do seu valor musical. Outra característica deve ser mencionada, existente em *Wozzeck* e em LM/M, a ópera que Berg completou pouco antes de morrer. Berg teve a idéia algo estranha de introduzir formas instrumentais como a *passacaglia* e o rondo no corpo das suas óperas. Essa inovação não tem mais do que um interesse técnico, já que o público ouve a obra sem ter idéia da presença sutil dessas formas; e segundo declarou o próprio Berg, esta era exatamente a sua intenção. Como qualquer outra ópera, a obra de Berg sustenta-se no palco em virtude do seu poder dramático.

Algumas outras óperas modernas atingiram ressonância através do tratamento de algum assunto contemporâneo. A primeira delas foi *Jonny spielt auf,* de Krenek, que teve uma enorme voga. Parecia muito picante ao público provinciano da Alemanha que o herói de uma ópera fosse um negro, líder de *uma jazz band* e que o compositor ousasse incluir na ópera alguns temas jazzísticos.

Kurt Weill desenvolveu essa tendência popularizante em uma série que movimentou a história da ópera na Alemanha pré-nazista. Sua obra mais característica desse período foi a *Three Penny Opera*, com libreto de Brecht.

Weill transformou as árias em canções e a orquestra usual em uma *pseudo-jazz band,* e escreveu música tão

"fácil" que em pouco tempo ela era assobiada por todos. Mas o que dá à sua obra uma importância *que Jonny spielt auf* não tinha é o fato de que ele escreveu música realmente característica, expressão musical do espírito alemão dos anos 20, a Alemanha desintegrada e degenerada que George Grosz pintou com uma franqueza brutal.

O ouvinte não se deve iludir com a aparente "banalidade" de Weill. É uma banalidade intencional para quem é capaz de ler entre linhas, e esconde uma

tragédia profunda.

A ópera como comentário à vida social voltou a ser usada pelo soviético Shostakovitch em *Lady Macbeth of Mzensk* E difícil afirmar até onde irá essa tendência. Mas a menos que

os compositores sejam capazes de universalizar os seus comentários e apresentá-los em termos de verdadeiro drama cênico, não terá havido muita utilidade em aproximar a ópera da vida de cada dia.

Essa discussão sobre a ópera moderna estaria incompleta sem a menção de um dos mais prolíficos compositores atuais do gênero, o francês Darius Milhaud. O esforço mais ambicioso de Milhaud nesse terreno foi a sua ópera *Cristóvão Colombo*, ópera espetacular e grandiosa que já foi encenada várias vezes. Milhaud pode ser alternativamente suave e violento, e usou essas duas qualidades em *The Poor Sailor, Esther de Carpentras, Juarez e Maximilian* e outras óperas. Uma boa idéia do seu poder dramático pode ser obtida ouvindo-se a *Invocação* das *Coéforas.* Cantor e coro declamam ritmicamente, com o acompanhamento de toda uma bateria de percussão. O

efeito é esmagador, e aponta novos rumos para o futuro da ópera.

Se algum dos meus leitores ainda duvida da viabilidade da ópera moderna, ou da música para teatro em geral, eu lhe peço que leve em conta esse último fator: três das obras fundamentais da música moderna destinavam-se ao palco. *Boris Godunov, Pelléas et Melisande e* a *Sagração da Primavera* levaram a música adiante. Pode ser muito bem que o próximo passo seja dado no palco, e não na sala de concertos.

16. Compositor, Intérprete e Ouvinte

Até aqui, este livro tem-se preocupado principalmente com a música "em abstrato". Mas, do ponto de vista prático, quase todo fato musical implica em três fatores distintos: um compositor, um intérprete e um ouvinte. Eles formam um triunvirato em que nenhuma parte está completa sem a outra. A música começa no compositor, passa através do intérprete e termina em você, o ouvinte. Em última análise, pode-se dizer que tudo, na música, está dirigido ao ouvinte. Assim, para ouvir com inteligência, você deve entender claramente não só o seu próprio papel mas também o do compositor e o do intérprete, e entender de que maneira cada um deles contribui para o conjunto total de uma experiência

musical.

Comecemos com o compositor, já que a música da nossa civilização começa com ele. O que é que estamos ouvindo, quando ouvimos um compositor? Ele não precisa nos contar uma história, como o romancista; nem precisa "copiar" a natureza, como o faz o escultor; sua obra não tem funções práticas imediatas, como o desenho de um arquiteto. Sendo assim, o que é que ele nos dá? Uma única resposta me parece possível: ele se dá a si mesmo. O trabalho de qualquer artista, naturalmente, é uma expressão dele

.mesmo, mas nunca de uma maneira tão direta como no caso da criação musical. O compositor nos dá, sem referir-se a "acontecimentos" exteriores, a quintessência de si mesmo — a expressão mais profunda e intensa da sua experiência de ser humano.

Lembre-se, então, que quando você está ouvindo uma obra musical está ouvindo simultaneamente um homem, um determinado indivíduo, com a sua personalidade específica. Pois um compositor, para ter algum valor, deve ter a sua própria personalidade. Sua música pode ser mais ou menos importante, mas será sempre um espelho dessa personalidade. Nenhum compositor pode incluir na sua música um valor que ele não possua como homem. Seu caráter pode estar penetrado de fraquezas — como no caso de Lully e Wagner —, mas o que a sua música revelar de grande estará sempre ligado ao que existir nele de grandeza humana.

Se examinarmos mais de perto essa questão do caráter individual do compositor, descobriremos que ele é feito de dois elementos distintos: a personalidade com que ele nasceu e as influências do tempo em que viveu. Pois, naturalmente, cada compositor vive em um período determinado, e cada período tem o seu caráter. Seja qual for a personalidade de um compositor, ela se expressa dentro da moldura da sua própria época. É a interação da personalidade e da época que resulta na formação do estilo de um compositor. Dois compositores com personalidades exatamente similares, vivendo em duas épocas diferentes, produziriam, inevitavelmente, dois estilos diferentes. Assim, quando falamos do estilo de um compositor, referimo-nos ao resultado da combinação de um caráter individual e de uma determinada época.

Talvez essa importante questão do estilo musical se torne mais clara se aplicada a um caso específico.

Beethoven, por exemplo. Uma das características mais óbvias do seu estilo é a sua aspereza. Beethoven, como homem, tinha a reputação de ser ao mesmo tempo brusco e áspero. Só pelo testemunho da sua música, entretanto, já saberíamos que ele é um compositor enérgico, quase titânico, a própria antítese do suave e do melífluo. Mas esse caráter de aspereza expressou-se diferentemente em períodos diferentes da sua vida. A aspereza *da Primeira Sinfonia é* diferente da da *Nona*. É a diferença de períodos. O Beethoven primitivo era áspero dentro dos limites doclassicis-mo setecentista, enquanto o Beethoven maduro estava sob a influência das tendências liberadoras do século XIX. Eis por que, considerando o estilo de um compositor, devemos levar em conta a sua personalidade tal como ela se refletiu no período em que ele viveu. Há tantos estilos quantos são os compositores, e cada compositor importante tem vários estilos diferentes, de acordo com as influências do seu tempo e com o amadurecimento da sua personalidade.

Se é essencial para o ouvinte entender a questão do estilo musical aplicada à obra de um determinado compositor, isso ainda é mais importante para o intérprete. Pois o intérprete é o "intermediário" da música. O

ouvinte ouve menos o compositor do que a concepção que o intérprete faz desse compositor. O contato do escritor com o leitor é direto; um quadro precisa apenas ser pendurado na parede para que possa ser apreciado. Mas a música, como o teatro, *é* uma arte que deve ser reinterpretada para que possa viver. O pobre compositor, tendo terminado a sua composição, deve colocá-la à mercê de um intérprete — que, é bom não esquecer, é uma criatura com a sua própria natureza musical e a sua própria personalidade. Assim, o ouvinte leigo só fará bom juízo de uma interpretação se for capaz de distinguir entre o pensamento do compositor, que existe em um plano ideal, e o grau em que o intérprete foi capaz de transmiti-lo fielmente.

O papel do intérprete não chega a ser um assunto controvertido. Todo mundo concorda em que ele existe para servir ao compositor — para assimilar e recriar a "mensagem" do compositor. Se a teoria é simples, o mesmo não acontece com a aplicação prática.

A maioria dos intérpretes de primeira classe, hoje em dia, dispõem de um equipamento técnico que é mais do que suficiente para as exigências que possam ser feitas a eles. Assim, na maioria dos casos, podemos ter como certo que a técnica não é problema. O primeiro verdadeiro problema de interpretação é

representado pelas próprias notas. A notação musical, tal como ela existe hoje, não é uma transcrição exata do pensamento do compositor. Não poderia sê-lo, porque é muito vaga. Permite uma liberdade muito grande em questões de gosto e de opção. Devido a isso, o intérprete está sempre diante do problema de saber até que ponto deve obedecer literalmente ao que está escrito.

Os compositores são humanos; sabemos que muitas vezes eles anotaram incorretamente as suas idéias, e não se aperceberam de omissões importantes. Também é sabido que eles mudavam de opinião no que se refere às suas próprias indicações de tempo e dinâmica. O intérprete, assim, deve usar da sua inteligência musical ao defrontar-se com a página impressa. Existe, naturalmente, a possibilidade de exagero nas duas direções — fidelidade excessiva às notas ou excessivo afastamento do que está escrito. O problema seria resolvido até um certo ponto se se dispusesse de uma maneira mais exata de anotar uma composição. Mas, mesmo assim, a música ainda estaria aberta a uma grande variedade de interpretações.

Pois uma composição, em última análise, é um organismo. Não é uma coisa estática, mas algo de vivo.

É por isso que pode ser vista a uma luz sempre diferente, e em ângulos diferentes, por vários intérpretes ou pelo mesmo intérprete em épocas diferentes. A interpretação é, em grande parte, uma questão de ênfase.

Cada peça tem características básicas que a interpretação não deve desvirtuar. Ela tira essas características da sua natureza musical, que decorre da personalidade do compositor e do período em que essa peça foi escrita.

Em outras palavras, cada composição tem o seu próprio estilo, a que o intérprete deve ser fiel. Mas o intérprete tem também a sua própria personalidade, de modo que o estilo da peça atinge o ouvinte através da sua refração na personalidade do intérprete.

Assim, a relação entre a obra e o intérprete é bastante delicada. Quando o intérprete injeta a sua personalidade na obra em um grau maior que o desejável, o desencontro é visível. Em anos recentes, a própria palavra "interpretação" caiu de moda. Desencorajados e desautorizados pelos exageros e falsificações das "prima dona", alguns compositores, liderados por Stravinsky, chegaram a dizer: "Não queremos qualquer interpretação na nossa música; limitem-se a tocar as

notas; não acrescentem nada e não retirem nada".

Embora a razão dessa advertência seja clara, parece-me que ela representa uma atitude não realística da parte dos compositores. Pois nenhum intérprete perfeito pode tocar uma peça de música, ou mesmo uma frase, sem acrescentar-lhe alguma coisa da sua personalidade. De outra maneira, os intérpretes teriam de ser autômatos.

Inevitavelmente, ao executarem uma peça, eles a executarão à sua maneira. Fazendo assim, não estarão necessariamente falsificando as intenções dos compositores; estarão simplesmente "lendo" a música com a inflexão que é própria a sua voz.

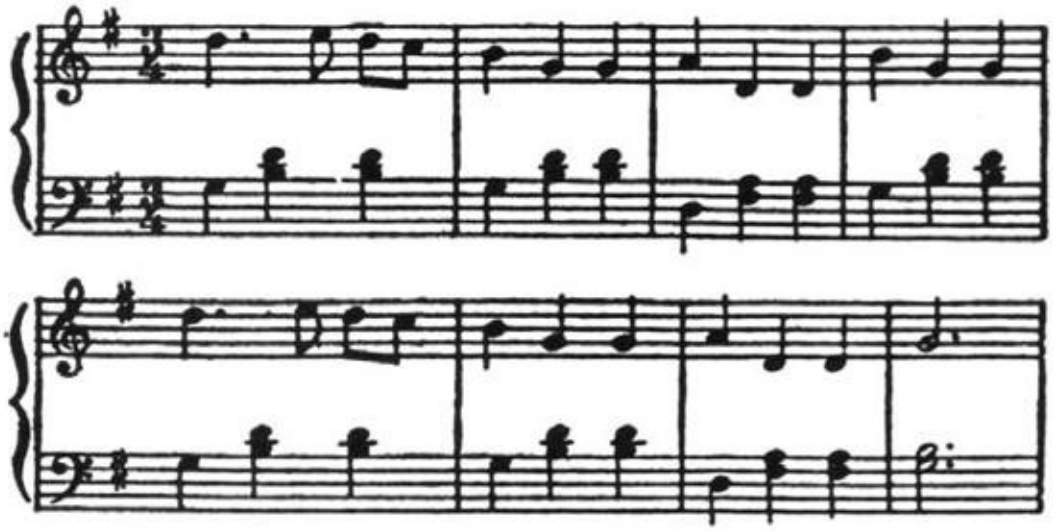
Mas há ainda outras razões, e mais profundas, para as discrepâncias de interpretação. Não há dúvida que uma sinfonia de Brahms, interpretada por dois regentes de primeira ordem, pode tomar formas diferentes sem que haja traição ao pensamento de Brahms. Vale a pena especular a respeito disso. Tome-se por exemplo dois desses regentes completos -Arturo Toscanini e Serge Koussevitzky. São duas personalidades totalmente diferentes, homens que pensam diferentemente, que emocionalizam de maneira diferente, e cuja filosofia de vida é diferente. É difícil imaginar de que maneira as suas interpretações das mesmas notas não soariam diferentemente. O italiano é, por natureza, um clássico. Um certo desprendimento faz parte da

"maneira" clássica; e temos aqui uma impressão curiosa: Toscanini parece não estar fazendo nada com a música. É só depois que se ouve por algum tempo que se descobre a idéia de uma arte que esconde a arte.

Toscanini encara a música como se ela fosse um objeto. Ela parece existir no fundo do palco — onde podemos contemplá-la à vontade. Há nela algo de maravilhosamente desprendido; e não obstante, durante todo o tempo, é música, a mais apaixonada de todas as artes. A ênfase, com Toscanini, está sempre na linha longa, na estrutura como um todo — nunca no detalhe, ou no compasso isolado. A música move-se por si mesma, vive a sua própria vida, e nós nos sentimos felizes ao vê-la vivendo assim.

O maestro russo, ao contrário, é uma natureza romântica. Ele se envolve de corpo e alma na música que está interpretando. Há nele pouco cálculo. Ele está possuído do verdadeiro fogo romântico, cheio de paixão, imaginação dramática e

sensualidade. Com Koussevitszky, cada obra-prima é um campo de batalha, em que ele lidera o combate, e do qual, pode-se estar certo, o espírito humano emergirá vitorioso. Quando ele está "in the mood", o efeito é esmagador.

Quando essas duas personalidades aplicam os seus dons à mesma sinfonia de Brahms, o resultado é forçosamente diferente. Esse caso de um compositor profundamente germânico que é interpretado por um russo e por um italiano é realmente típico. Nenhum dos dois, certamente, extrairá da sua orquestra uma sonoridade que os alemães considerariam "realmente alemã". Nas mãos do russo, a orquestra de Brahms assumirá um brilho inesperado, e cada gota de drama romântico que a sinfonia contenha não deixará de ser extraída antes que soe a última nota. Com o italiano, o lado clássico-arquitetônico de Brahms receberá toda a ênfase, e as linhas melódicas poderão desenvolver-se em toda a pureza da sua qualidade lírica. Nos dois casos, como se vê, trata-se de uma questão de ênfase. Pode ser que nenhum desses dois regentes exprima

para você a idéia de uma perfeita interpretação de Brahms. Mas isso não importa. O que importa é que, para ouvir inteligentemente uma determinada interpretação, você deve ser capaz de reconhecer o que é que o intérprete está fazendo com o compositor no momento em que o recria.

Em outras palavras, você deve reconhecer melhor a parte do intérprete na execução que está ouvindo.

E para fazer isso, duas coisas são necessárias: você deve ter, como ponto de

referência, uma concepção mais ou menos ideal a respeito do estilo que é próprio do compositor em questão; e você deve ser capaz de sentir até que ponto o intérprete está reproduzindo esse estilo, dentro da esfera da sua própria personalidade.

Realizando ou não esse ideal no momento da audição, você deve tê-lo de alguma forma na cabeça como algo a ser obtido.

A essa altura, a importância do ouvinte em todo esse processo já deve estar suficientemente clara. Os esforços combinados do compositor e do intérprete só têm sentido enquanto se dirigem a um grupo'

inteligente de ouvintes. E isso indica uma responsabilidade da parte do ouvinte.

Mas antes que possamos entender música, é preciso que a amemos. Acima de tudo, compositores e intérpretes querem ouvintes que se entreguem à música que estão escutando. Virgil Thomson certa vez descreveu o ouvinte ideal como sendo "uma pessoa que aplaude vigorosamente". Com esse dito espirituoso ele queria dizer, sem dúvida, que só um ouvinte que se deixa envolver é realmente importante para a música e para os que fazem a música.

Deixar-se envolver significa,«m parte, a ampliação do nosso gosto pessoal. Não basta amar a música apenas nos seus aspectos mais convencionais. O gosto, como a sensibilidade, é em parte uma qualidade inata; mas ambos podem ser consideravelmente desenvolvidos através da prática inteligente. Isto significa ouvir música de todas as escolas e de todos os períodos, música velha e nova, moderna *e* conservadora.

Significa ouvir sem preconceitos, no melhor sentido do termo.

Tome seriamente a sua responsabilidade como ouvinte. Todos nós, profissionais e leigos, estamos sempre tentando aprofundar a nossa compreensão da arte. Você não deve ser exceção, por modestas que sejam as suas pretensões como ouvinte. Já que é a nossa reação com binada de ouvintes que influencia mais profundamente a arte da composição e a da interpretação, pode-se dizer verdadeiramente que o futuro da música está em nossas mãos.

A música só pode conservar-se viva enquanto há ouvintes realmente vivos. Ouvir atentamente, ouvir conscientemente, ouvir com toda a nossa inteligência, é o mínimo que podemos fazer pelo futuro de uma arte que *é* uma das glórias da

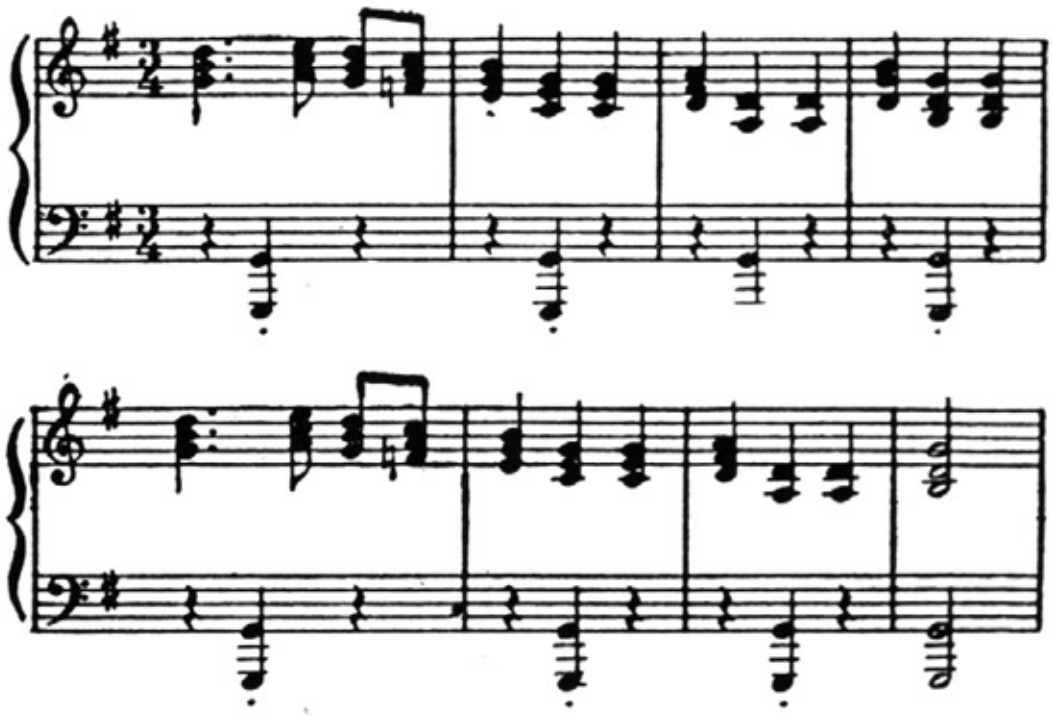
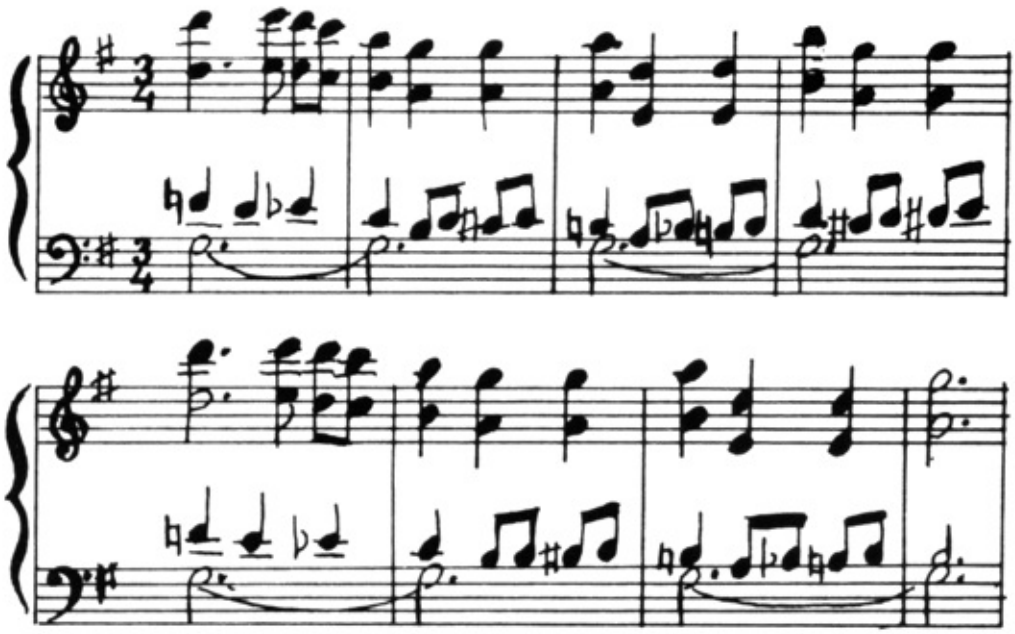
humanidade.

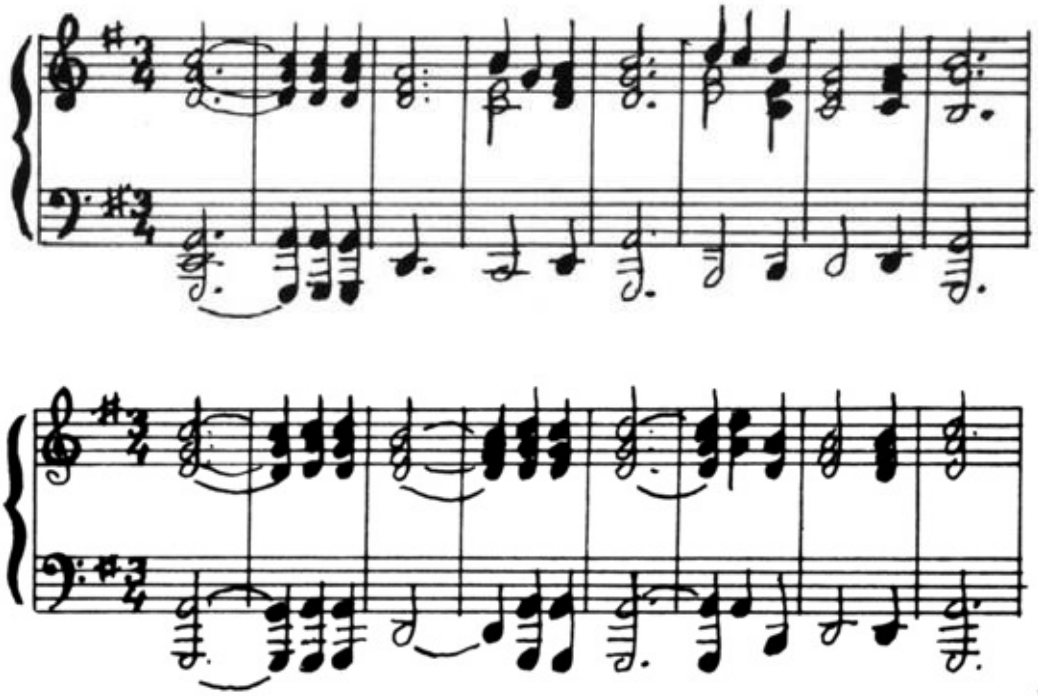
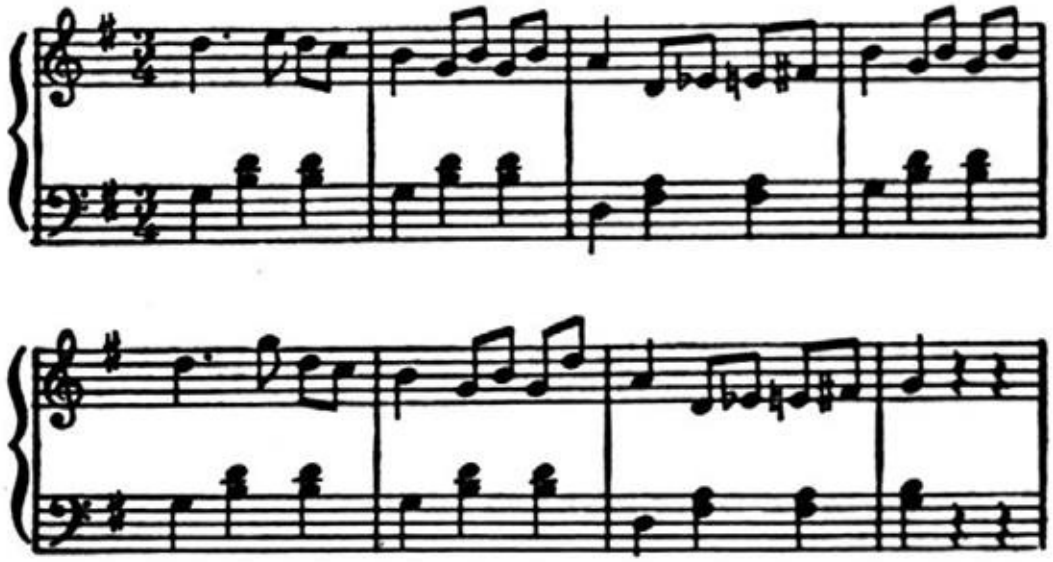
APÊNDICE I

Fórmulas típicas de variação

Ach! du lieber Augustin TEMA:

1. Variantes harmônicas:

(a. A melodia é retida integralmente, mas as harmonias de acompanhamento se transformam:

b.

A melodia e o acompanhamento original são retidos, mas a textura se enriquece:

c.

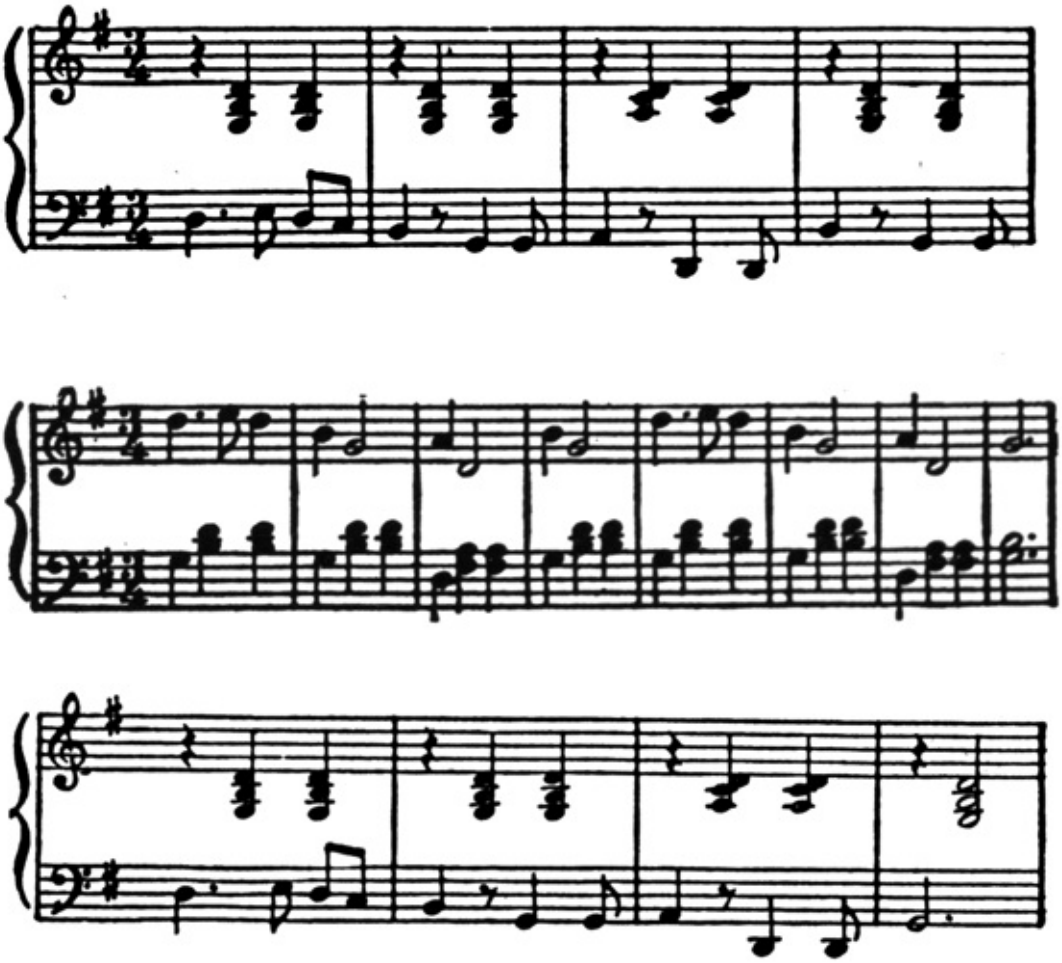
Desaparece qualquer traço da melodia, conservando-se apenas o esqueleto harmônico

subjacente (no caso de *Ach! du Lieber Augustin,* só há dois acordes envolvidos: tônica e dominante): *d.*

O esqueleto de acordes é variado. Aqui não se trata tanto da variação do tema como da

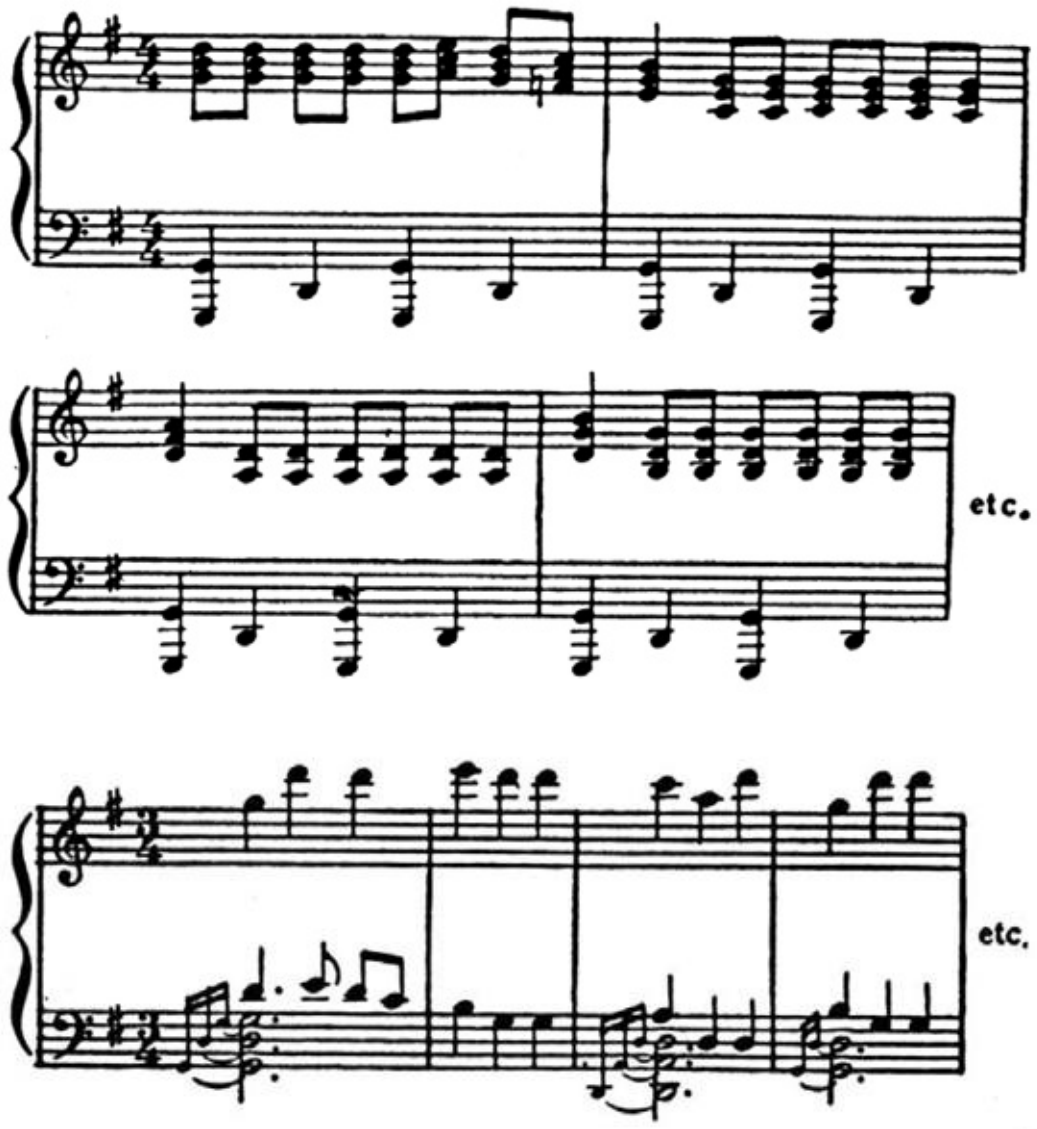
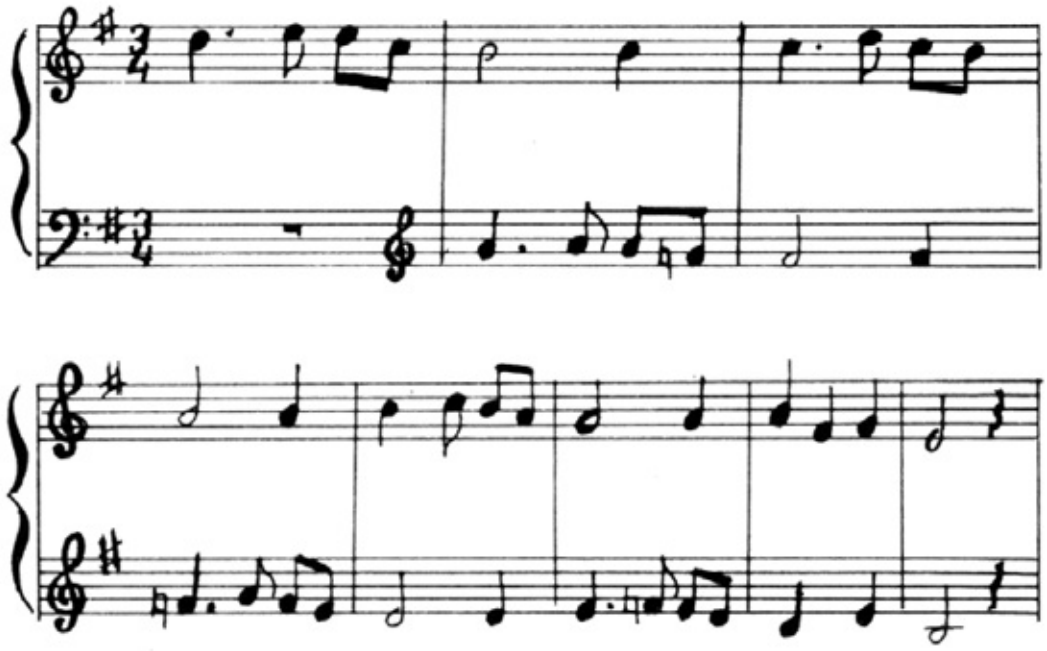
variação dos acordes que acompanham o tema:

2. Variante melódicas:

a. A variação atinge a própria melodia. Os contornos exteriores são mantidos, mas a linha se torna florida. Esse tipo baseia-se no conceito — fundamental em música --de que se você passa de dó a ré, também pode passar por dó sustenido (dó-dó sustenido-ré) sem mudar a essência do tema:

6. O segundo tipo melódico é a antítese do anterior, fazendo a linha melódica menos florida do que ela é, concentrando-a em suas notas essenciais. Em outras palavras, se o tema vai de dó a dó sustenido e daí a ré, a linha pode passar diretamente de dó a ré:

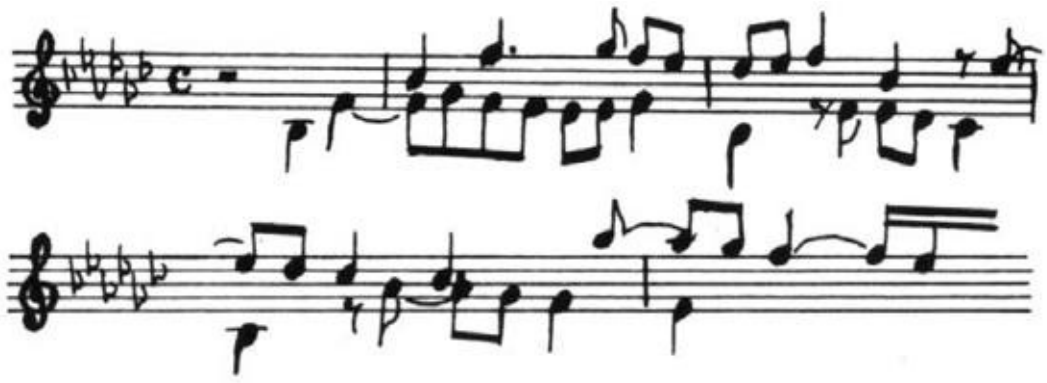
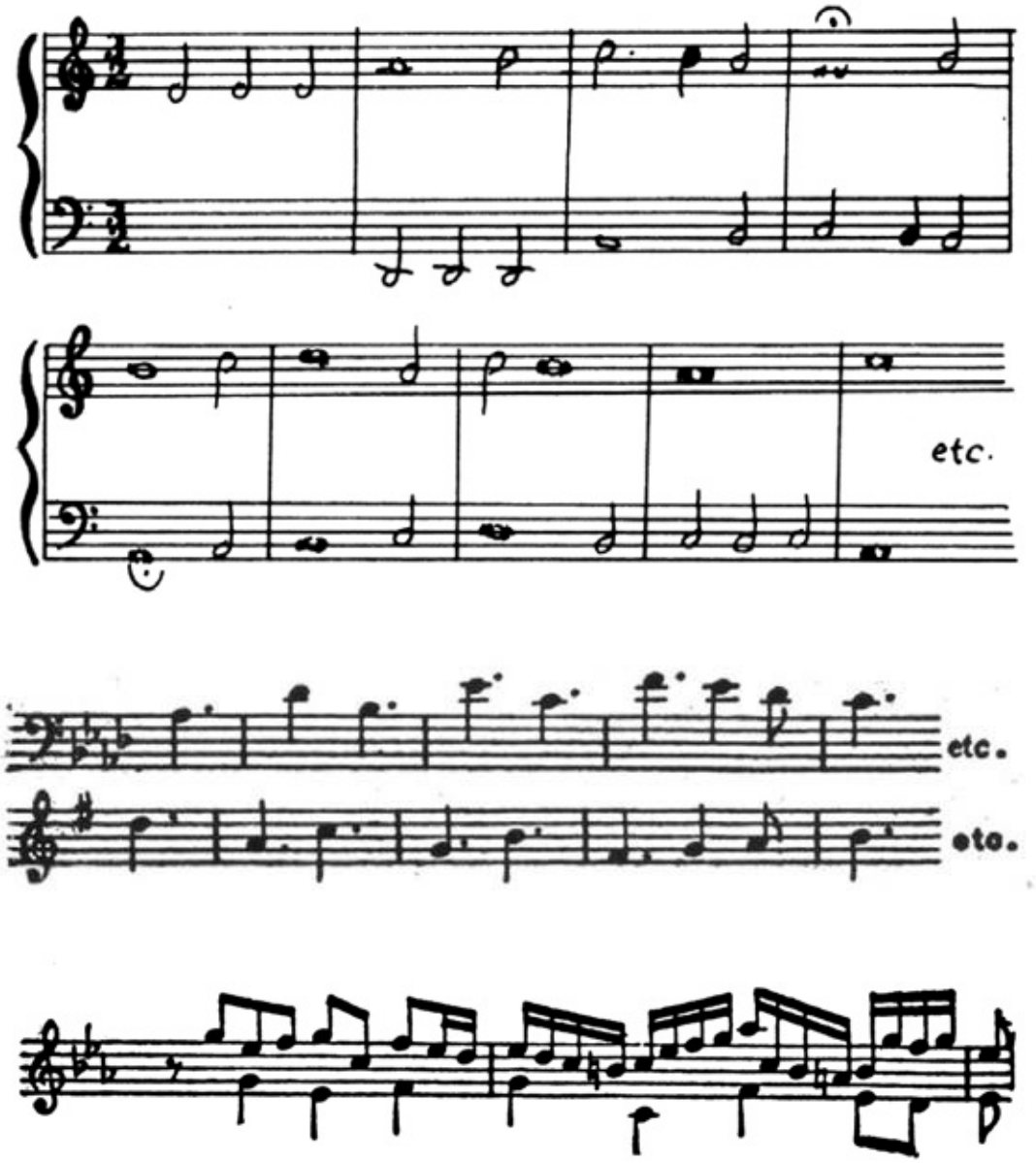
c. O tema é conservado, mas passa da voz superior à voz média ou inferior, ou vice-versa: 3. Variantes rítmicas:

Todos os tipos de variantes rítmicas podem ser agrupados sob o mesmo nome — mudança rítmica.

Um exemplo: se o compasso ternário, quase valsa, de *Ach! du lieber Augustin, é* transformado em um tempo quaternário e rápido, a natureza do tema muda totalmente:

etc.
etc.

4. Variantes contrapontísticas:

a. Um tipo simples de variação contrapontística consiste em acrescentar um novo tema ao original, dando ênfase ao novo e usando o original como base:

b. Um outro esquema, mais sutil, consiste em extrair uma frase do tema original e submetê-la a tratamento contrapontístico. Esse tipo apresenta mais dificuldade de compreensão do ponto de vista do ouvinte, a menos que a derivação do fragmento seja clara desde o início:

5. Qualquer combinação dos tipos anteriores.

APÊNDICE II

Artifícios de contraponto

1.

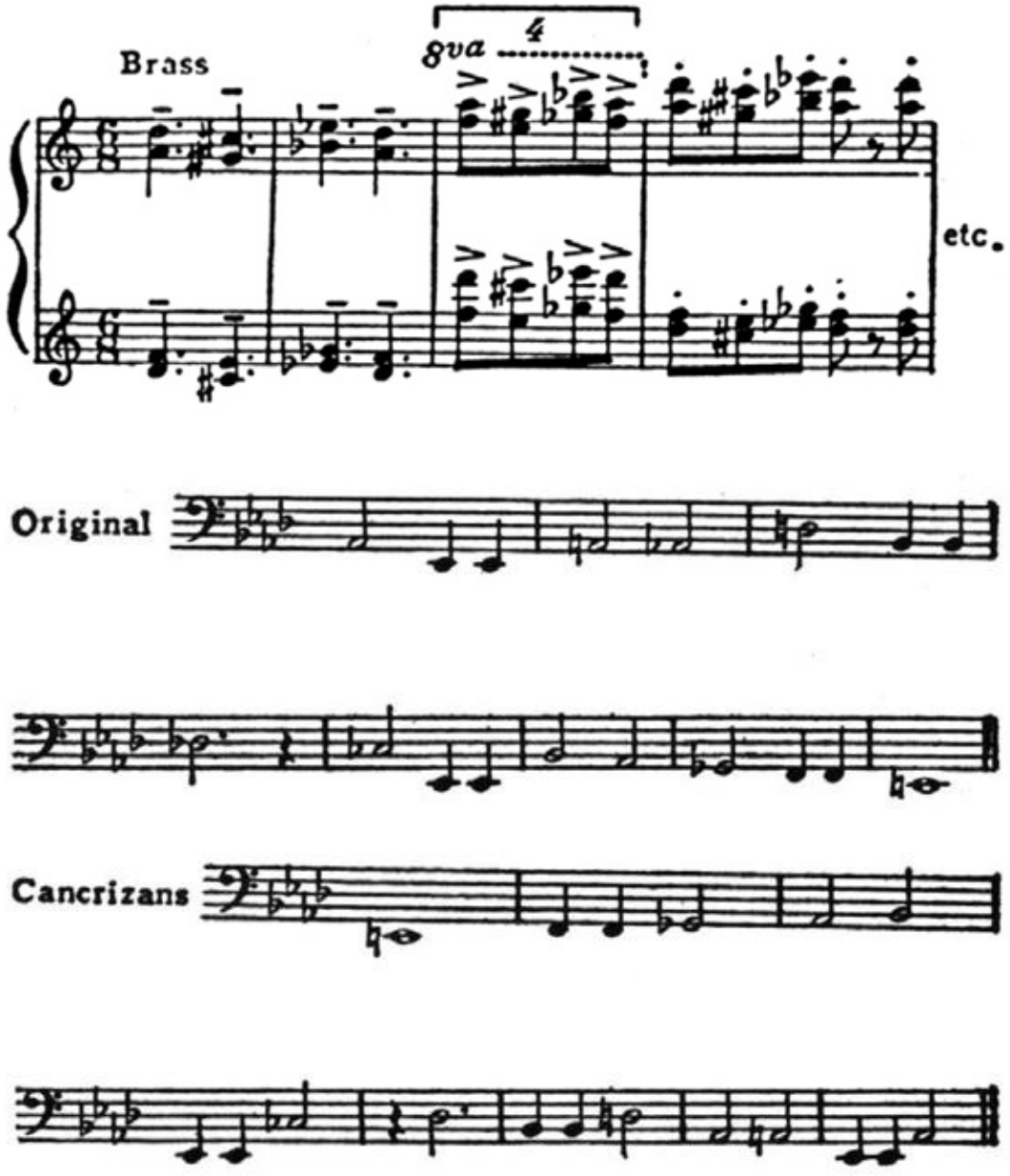
Imitação (Bach — fuga em mi bemol menor, Livro I do Cravo Bem Temperado)

2.

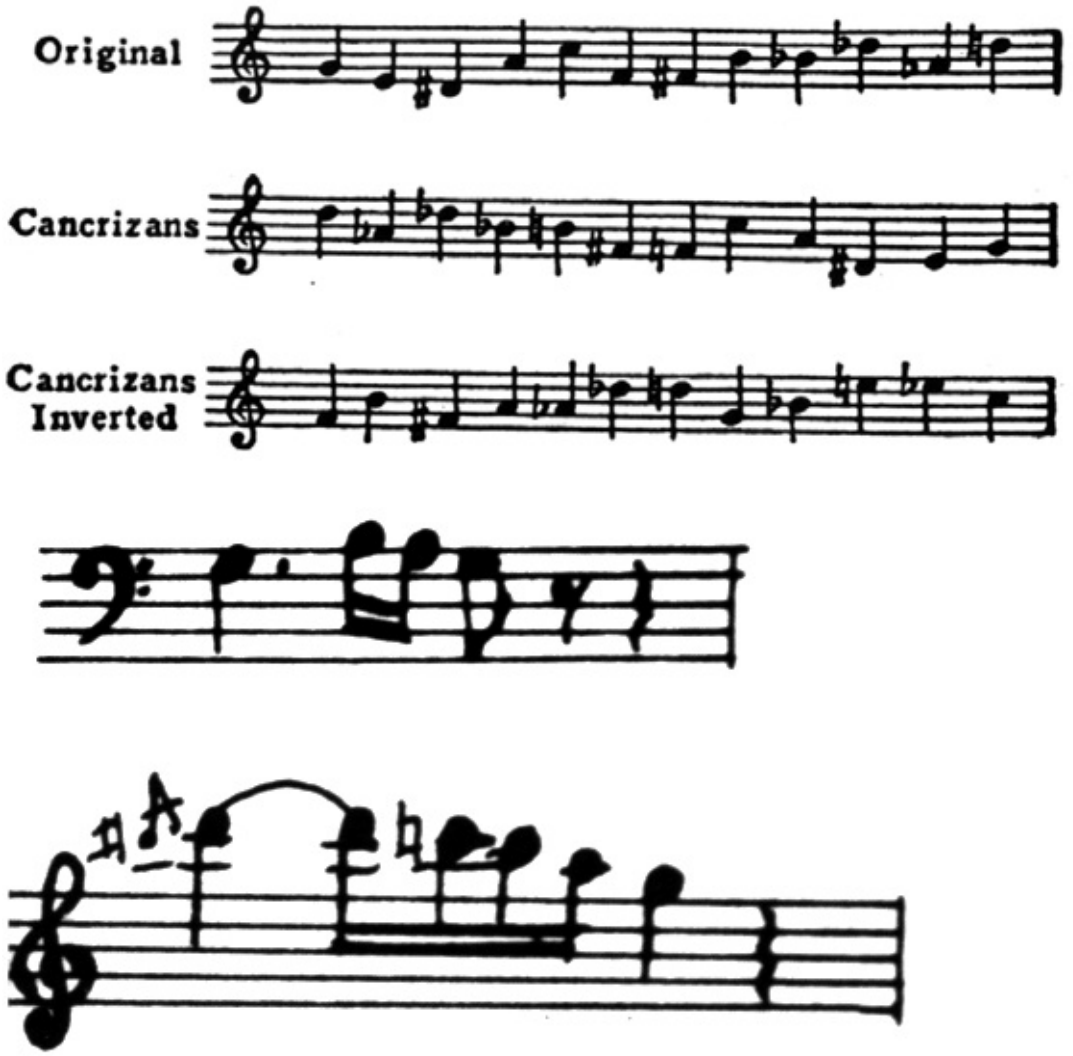
Canon (Bach — "Erchienen ist der herrliche Tag)

3. Inversão (Beethoven — sonata op. 110)

3.

Aumentação (Bach — fuga em dó menor, Livro II do Cravo Bem Temperado)

5. Diminuição *(Scherzo* - Sinfonia em Fá menor de Vaughan Williams)

6.

Caranguejo *(Passacaglia* para piano — Copland)

7.

Caranguejo invertido (Quarteto de cordas n.° 3, Schoenberg)

APÊNDICE III

Análise da sonata *Waldstein,* op. 53 (Beethoven)

Uma análise como a que tentaremos aqui será sempre pouco satisfatória, já que não dispomos do som das próprias notas. Adotarei a suposição, talvez injustificada, de que o leitor dispõe da partitura ou do disco.

Uma das vantagens de se usar esta sonata específica como ilustração da forma é o violento contraste entre o primeiro grupo temático e o segundo. Se você pensar apenas em termos de melodia, dificilmente o primeiro tema poderia ser considerado um verdadeiro tema. Ele é feito de três pequeninas partes separadas, que produzem uma atmosfera de suspense e mistério. O responsável por isso é o ritmo subjacente em colcheias repetidas, que pode ser considerado como o elemento número um. O elemento número dois é bastante inofensivo:

Ninguém suspeitaria, provavelmente, do papel que ele desempenhará mais tarde na seção de desenvolvimento. O mesmo vale para o terceiro pequeno fragmento, que é o seguinte:

Os primeiros quatro compassos são imediatamente repetidos um tom abaixo e lançam-se em direção a uma pausa completa na nota sol (compasso 13). Agora, mais uma vez, tudo é repetido desde o início, com a importante diferença que as colcheias repetidas do início são partidas em semicolcheias (figuradas) e mudam ligeiramente de tonalidade. Essas repetições têm a importante finalidade de colocar firmemente na consciência do ouvinte o material temático essencial. Desta vez não há pausas. A música, através de uma série de prolongamentos, caminha imperceptivelmente para a ponte (compasso 23, ver o capítulo 13 para a explicação desse termo). O que se tem aqui não é melodia, mas escalas e arpejos — o que se chama material de passagem. Mesmo se você nunca ouviu esta sonata antes, não deixará de perceber, pela natureza desse material, que a peça está caminhando de um primeiro para um segundo agrupamento de elementos.

A transição, nesse caso, é realmente magistral. A música parece acalmar-se, de maneira a permitir a aparição de um segundo tema (compasso 35), de natureza totalmente oposta. Os acordes lentos, sustentados, produzem uma espécie de coral, um sentimento quase religioso de calma e conforto. Esses acordes são repetidos imediatamente (compasso 43), com a adição de uma florida linha melódica. (É característico o fato de que apesar da quantidade de repetições, comuns em toda música, raramente há repetição *literal*, e sim seções que se repetem com variações.)

Aquela melodia extra, tecida por cima dos acordes, funciona como um pretexto para que se volte ao caráter mais figurado da primeira seção de transição (compasso 50). Temos aqui um desses momentos hipnóticos em que o analista oscila entre diferentes interpretações da forma. Obviamente, esse novo material de passagem é uma de duas coisas: ou é uma segunda parte de *b*, *o* que se admite

com relutância, porque sua natureza é tão diferente da primeira parte de *b;* ou é uma segunda ponte levando a *c, o* que também é improvável, devido à sua natureza superelaborada. Estas são vantagens do compositor; ele nunca deve apresentar a si mesmo razões lógicas para a forma que está criando, se o resultado final é lógico. Mas o pobre teórico, se é que ele pretende explicar a forma, é obrigado a adotar alguma opinião. Assim, escolho a primeira dessas alternativas, preferindo considerar essa longa seção de passagem como um tipo de *b-2, o* que leva ao tema de encerramento.

A seção *c* (compasso 74), seção final, mais curta do que as outras, tem mais afinidade com o cantante segundo tema do que com o agitado tema inicial. Serve para trazer a atmosfera para um sentimento de quietude, enfatizando assim a idéia de conclusão e ao mesmo tempo preparando o caminho para a nova entrada do material inicial no início da seção de desenvolvimento.

Isto é exatamente o que acontece. A primeira coisa que faz o compositor é lembrar a você onde é que ele começou — de maneira que você tenha um ponto de referência. O desenvolvimento, aqui, não é muito longo nem muito elaborado.

Escolhe para desenvolver apenas os dois fragmentos citados acima e a seção I, que passa a se chamar *b-2.* Não se faz referência alguma ao tema em forma de coral ou às colcheias repetidas do início. Mas há um sentimento geral de movimento e de excitação contida, que penetra quase todo o movimento.

A seção de desenvolvimento está dividida em duas partes. Beethoven começa justapondo os dois fragmentos do primeiro tema citados acima (compasso 92). Depois, ele se concentra no primeiro dos dois fragmentos, desenvolvendo o que era originalmente uma pequena frase em algo de suavemente lírico. Isto leva diretamente ao desenvolvimento do material seguinte — os compassos de abertura do material de passagem *b-2.* Desta maneira, a música toma um tal impulso que muitas tonalidades estranhas são percorridas antes que se chegue à nota dominante, sol. Nesta dominante (compasso 142), Beethoven volta ao sentimento misterioso do início da sonata, de maneira a preparar psicologicamente o retorno ao primeiro tema. Essa transição é bastante notável, e seria impossível encontrar coisa parecida em Haydn e Mozart. A vibração misteriosa do baixo e a gradual construção do clímax são coisas típicas em Beethoven.

Com uma volta repentina ao pianíssimo, a recapitulação começa (compasso

156). A repetição, nesse caso, é quase literal, exceto por algumas mudanças mínimas de tonalidade. Segue-se uma coda de duas páginas e meia (compasso 249). Depois de um início quase semelhante ao da primeira seção de desenvolvimento, ela passa a um novo desenvolvimento dos mesmos dois fragmentos usados anteriormente, mas agora justapostos de uma maneira algo diferente. Isso nos conduz de novo, depois de dois acordes sustentados, ao tema em estilo coral, tornado mais expressivo pela adição de um novo baixo (compasso 284). A aparente relutância em abandonar essa quietude redescoberta é rompida por um avanço impetuoso em direção ao fim.

O *allegro* está completo.

****